

SAUL FERDINANDO DE OLIVEIRA CARVALHO

RETRATOS: ENTRE AS CORES E A MATERIALIDADE

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Luise Weiss.

CAMPINAS
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C253r	<p>Carvalho, Saul Ferdinando de Oliveira. Retratos: entre as cores e a materialidade. / Saul Ferdinando de Oliveira Carvalho. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.</p> <p>Orientador: Prof^a. Dr^a. Luise Weiss. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Pintura. 2. Retrato. 3. Arte. 4. Desenho. 5 Fotografia. I. Weiss, Luise. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Título em inglês: “Portraits: between the color and materiality.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Painting ; Portrait ; Art ; Draw ; Photo.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Luise Weiss.

Prof^a. Dr^a. Lúcia Eustáchio Fonseca Ribeiro.

Prof^a. Dr^a. Paula Ferreira Vermeersch.

Data da Defesa: 16-09-2010

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando
Saul Ferdinando de Oliveira Carvalho - RA 9880 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Luise Weiss
Presidente



Profa. Dra. Lúcia Eustáquio Fonseca Ribeiro
Titular



Profa. Dra. Paula Ferreira Vermeersch
Titular

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dr^a. Luise Weiss, pela participação ativa e direta neste passo gigantesco a caminho do nosso engrandecimento profissional, nos ensinando a conciliar os momentos de austeridade e ternura, fatores primordiais na realização de um trabalho científico, meu eterno agradecimento.

Ao Instituto de Artes da Unicamp, na pessoa de sua Diretora, Prof^a. Dr^a. Sara Pereira Lopes, onde tive a oportunidade de dar um importante rumo ao crescimento científico e profissional.

Ao Prof. Dr. Manuel Parralo Dorado, que prestou preciosas informações para a realização deste trabalho.

A todas as pessoas que contribuíram, de forma direta ou indireta, e em especial a todos que posaram para os quadros que aqui se apresentam.

*“A simplicidade da expressão se consegue
mediante uma grande economia de meios”*

Henri Cartier-Bresson

RESUMO.

Esta pesquisa tem por finalidade apresentar as determinantes etapas que compõem a produção de um retrato assim como a linguagem poética contida por trás do mesmo. Isso será demonstrado através do estudo de alguns dos principais retratistas, dos diferentes retratos já produzidos ao longo da história da arte, e de uma série de retratos produzidos pelo autor desta dissertação. Velásquez, Goya, Rembrandt, Picasso e Lucian Freud são os artistas-chave desta dissertação devido à influência artística exercida sobre os trabalhos aqui apresentados. Foram produzidas pelo autor dessa dissertação uma série de pinturas que tiveram seu processo criativo descrito e comparado à obra dos artistas citados, sendo estes estudados através de bibliografia e de visitas a grandes museus na Europa, a saber, o Museu do Prado, Reina Sofia e Museu Picasso na Espanha, Rijksmuseum e Mauritshuis na Holanda, Museu do Vaticano e Uffizi na Itália, Museu do Louvre e D'Orsay na França entre outros. Verificou-se então que, quanto mais simples as etapas de criação de uma pintura, maior a possibilidade de atingir uma liberdade de expressão, assim como o afeto pelas pessoas retratadas tornou-se fator determinante na conquista de uma maior expressividade na pintura. Vale ressaltar também que um bom retrato evidencia com naturalidade a identidade do retratado em todos os aspectos - físico, emocional, temporal e psicologia - bem como a identidade do próprio retratista, e esta também foi uma preocupação do artista-autor desta dissertação. Os retratos elaborados para esta dissertação e aqui apresentados, tiveram a contribuição e direcionamento da Professora Dra. Luise Weiss e também de alguns professores da Universidade Complutense de Madrid.

Palavras-chave: pintura, retrato, arte, desenho, fotografia.

ABSTRACT

This research aims to show the crucial steps that make up the production of a portrait as well as poetic language contained behind it. This will be demonstrated through the study of some of the major portrait painters, the various portraits ever produced throughout the history of art, and a series of portraits produced by the author of this dissertation. Velazquez, Goya, Rembrandt, Picasso and Lucian Freud are the key artists of this dissertation due to the artistic influence exerted on the work presented here. Were produced by the author of this dissertation a series of paintings that had described his creative process and compared to the work of the artists mentioned above, which were studied through literature and visits to the major museums in Europe, namely, the Prado, Reina Sofia and Picasso Museum in Spain, and Rijksmuseum, Mauritshuis in the Netherlands, the Vatican Museum and the Uffizi in Italy, the Louvre and D'Orsay in France among others. It then emerged that the more simple steps of creating a painting, the greater the chance of achieving freedom of expression as well as the affection for the people portrayed became a determining factor in winning a major expression in painting. It is noteworthy also that a good portrait reveals the identity of naturally portrayed in all aspects - physical, emotional, temporal and psychological - as well as the identity of the portrait itself, and this was also a concern of the artist-author of this dissertation. The pictures generated for this dissertation and here presented, had the assistance and guidance of Profa. Dra. Luise Weiss and also some professors from the University Complutense of Madrid.

Keywords: painting, portrait, art, draw, photo.

SUMARIO

1	INTRODUÇÃO	01
1.1	MINHA RELAÇÃO COM OS RETRATOS	02
1.2	ALGUNS ASPECTOS RELACIONADO AO RETRATO.	03
1.3	A MIMESE	04
1.4	ASPECTOS HISTÓRICOS DO RETRATO	06
2	AS PRINCIPAIS INFLUÊNCIAS - DE VELÁZQUEZ A PICASSO	12
2.1	VELÁZQUEZ E GOYA	12
2.2	REMBRANDT	14
2.2.1	“Do realismo pictórico, à sugestão da imagem e o empaste: Velásquez e Rembrandt.”	18
2.2.1.1	Velásquez e Rembrandt.	20
2.3	LUCIAN FREUD	25
2.4	VANGUARDAS E CONTEMPORÂNEOS	27
2.5	A PINTURA E A FOTOGRAFIA	32
3	O TRABALHO DE PINTURA	35
3.1	ANTECEDENTES	35
3.2	OS PRIMEIROS RETRATOS	42
3.3	RETRATOS DE MINHA MÃE E MEU PAI.	45
3.4	RETRATO DE CHARLENE OU “CHA”, ROBERTA E YARA	48
3.5	RETRATO COLETIVO	52
3.6	OS DESENHOS DE ESTUDO	59
3.7	KARINA E MARINA COM BRINCO DE CRAVO	53
3.8	EN LA BODEGA DE LA ARDOSA	66
4	CONCLUSÃO	69
	BIBLIOGRAFIA	70

1 - INTRODUÇÃO

O retrato desempenha um importante papel na História da Arte e muitos são os nomes e estilos que estiveram ao longo do tempo presentes neste gênero artístico. Cada artista encontrou sua maneira de pintar retratos, impondo suas características pessoais a um trabalho que tinha muitas vezes que se submeter ao gosto da clientela, o que acabava por limita-lo. Portanto, a criatividade do artista por vezes precisava superar os “modismos” de cada época para dar seu toque genuíno à obra.

Os grandes artistas sempre souberam aliar o gosto de seus clientes ao seu estilo próprio, afinal cabe ao artista encontrar sua maneira de adaptar seu trabalho às condições de seu tempo, à sua maneira de trabalhar, a seu pensamento e condições artísticas - encontrar uma saída que concilie todos estes aspectos.

O retrato passou por muitas mudanças ao longo da história e “soube” adaptar-se a cada época. Isto se deve por ser importante o artista seguir seu tempo, sua sociedade e seu próprio conceito de retratar pessoas. Estar sempre aberto a novos aprendizados, novos conceitos que possam agregar valores a seu trabalho e ser capaz de aceitar as diferenças entre trabalhos artísticos, são valores fundamentais a um retratista.

É comum os visitantes dos museus de arte terem apreço aos retratos do acervo visitado, desde os Renascentistas aos contemporâneos, e vale ressaltar que antes do século XIX a arte religiosa tinha mais valor artístico que o retrato, sendo produzida então em maior número. A apreciação do público se deve pelo fato dos retratos não apresentarem apenas a imagem de uma pessoa, mas também algo de sua alma, ou seja, representa também aquilo que não se vê. “Os retratados mentêm algo mais que a lembrança esfumada do modelo. De algum modo, eles mantêm viva sua presença: conservam e protegem sua presença viva que se percebe sempre através de seu olhar iluminado.” (AZARA, 2002, p. 13). O autor também diz que:

Um bom retrato é inconfundível: manifesta os traços pessoais de um determinado indivíduo, traços que não querem dizer, curiosamente, que a imagem deva necessariamente parecer fisicamente ao modelo. Deve, antes de tudo, evocar o modelo espiritualmente, permitindo que ele se manifeste através da obra perante os sentidos do espectador. (AZARA, 2002, p.14).

Destes pontos, abrem-se questões pertinentes no tocante aos dias de hoje. O que muda

na pintura de retrato na arte contemporânea? Qual o papel do retrato pictórico hoje? Qual o espaço em que se insere o retrato na arte contemporânea e qual esse espaço?

Foi de extrema importância na busca de solucionar estas questões o período de estudos realizados em Madrid, capital da Espanha por meio de intercâmbio estudantil, proporcionado pela parceria entre a Unicamp e a Universidade Complutense de Madrid. Isso tornou possível a realização de um estágio de estudos junto ao Museu do Prado e a visita a grandes museus da Europa, a saber o Louvre, Rijksmuseum, Mauritshuis, Museu do Vaticano, Uffizzi entre outros. Obras importantíssimas foram vistas e estudadas, ajudando a compreender e levantar de maneira mais pontual os artistas que compõem a influência em meu trabalho de retratos: Velázquez, Rembrandt, Goya e Lucian Freud são os principais influenciadores, e de maneira secundária, Gerhard Richter, Ruven Afanador e Cartier-Bresson.

Esta dissertação tem como recorte os artistas citados, os quais se situam em um período histórico que vai desde o Barroco até a atualidade. Utilizei-os como fonte de referência devido à influência já citada e à produção retratística deles, assim como dei destaque à arte espanhola devido ao período de estudos realizados por mim em Madrid.

É importante também destacar que o conceito de retrato - tal qual consideramos hoje - foi constantemente mudado ao longo do tempo. Antigamente a palavra retrato significava a transcrição fiel dos traços físicos de uma pessoa, entretanto, em muitas ocasiões o uso da palavra era ampliado, atribuindo-lhe valores de descrição, fidelidade e verdade. No âmbito figurativo, ao longo dos séculos houve também uma variação na relação entre modelo e retrato, pois ora os retratos apresentavam uma vaga semelhança com seus modelos, ora essa semelhança era extremamente precisa.

MINHA RELAÇÃO COM OS RETRATOS.

A figura humana é foco desde meus desenhos de infância, e hoje se apresenta como tema em minhas pinturas, principalmente pelo desafio de captar a essência da pessoa retratada e ser capaz de colocá-la numa imagem.

A estadia na Espanha foi fundamental para entender como tais características são empregadas em uma imagem e pela oportunidade de observar obras de grande qualidade ao

vivo, o que certamente foi determinante em meu direcionamento artístico.

ALGUNS ASPECTOS RELACIONADOS AO RETRATO.

René Huygue (1960, p. 360) diz - a respeito das Culturas em formação - que existe uma lei à qual, no desenvolvimento de toda Civilização, ela (a Civilização) se concentra em entender aquilo que é fixo, imutável, e em contrapartida, rejeita o mutável - pois este ainda está fora de sua compreensão. Huygue cita como exemplo a evolução na Ciência, que inicialmente se limitava a entender as leis naturais e aos poucos, com as descobertas seguintes, passou a se interessar pela eletricidade, mecânica, eletrônica, etc. Desta forma, Huygue compara tal lei com a Arte, mais especificamente o retrato, pois neste seria mais evidente tal manifestação. Em suas palavras:

Ora, o retrato é também um comentador da natureza humana. Terá, portanto, os mesmos embaraços iniciais perante a vida psicológica. O que há de vivo na fisionomia, aquilo que mais escapa à unidade e à fixidez, é o olhar, complexo e fugaz. O primitivo prende-o com força a um ponto determinado e, além disso, desvia-o do expectador. Recua ainda diante dele. [...] À medida que se libertar destas constrições, a pintura de retrato será levada inelutavelmente a ocupar-se daquilo que há de mais sutil, de mais indefinível, de único no homem: a sua personalidade individual. Ao visar a vida naquilo que ela tem de mais inapreensível, o retrato será levado a fixar apenas o eco desses mundos desconhecidos. (HUYGUE, 1960, p. 360).

A evocação da imagem do retratado por um observador desperta neste a sensação de onisciência sobre a personalidade e as peculiaridades do retratado, remetendo muitas vezes à sensação de uma presença física e emocional do retratado, que por conseguinte gera no observador certa cumplicidade com a imagem.

A presente pesquisa pretende mostrar através de minha produção pessoal de retratos, pelo estudo de alguns dos principais retratistas e dos diferentes retratos já produzidos ao longo da História da Arte, as determinantes etapas que compõem a produção de um retrato, assim como a linguagem poética por traz da mesma. Esta dissertação irá apresentar o procedimento utilizado para pintar alguns dos retratos aqui expostos e investigar como a manufatura destes pode influenciar o observador.

Ainda segundo Aristóteles:

Os seres humanos sentem prazer em olhar para as imagens que reproduzem objetos. A contemplação delas os instrui, e os induz a discorrer sobre cada uma, ou a discernir nas imagens as pessoas deste ou daquele sujeito conhecido. [...] Se acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou o colorido, ou alguma outra causa do mesmo gênero.” (Poética 1992).

A MÍMESE

Primeiramente, antes de falarmos da mímese na Arte, temos que entender o que significa este conceito. A palavra grega “mimese” tem o significado de imitação, mímica, mimo, e até criação; do latim: imitatio. Aristóteles define mímese: “Parece, de modo geral, darem origem à poesia duas causas, ambas naturais. Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar (...)” (LIMA s.d. p. 49 apud. ARISTÓTELES, 1992). Para Platão, a mímese seria toda criação baseada em imitação. Mesmo a criação do mundo seria uma imitação da verdade original, o chamado “mundo das idéias”. Por conseguinte, uma criação artística seria uma imitação da imitação, logo, uma imitação de menor qualidade.

Na Arte, o conceito de mímese tendeu ao conceito de Aristóteles, uma vez que para esse a arte é uma imitação da natureza, ou seja, o homem, ao criar uma obra de arte, estaria a fazer uma mímese da natureza. Em suma, Aristóteles valoriza a arte como representação do mundo. “O conceito, no entanto, foi sendo deteriorado e mastigado século afora. Vincularam-no, durante a vigência do Renascimento, à idéia de imitação do real e à de emulação das formas clássicas até então conhecidas.” (LIMA, s.d. p. 47).

No Renascimento, eram considerados bons artistas aqueles capazes de representar o mais verossímil possível uma imagem, logo, quanto maior a semelhança, melhor o artista. No Romantismo, privilegiava-se a arte cuja imagem fosse criativa, isto é, onde o artista criava focando em sua visão pessoal ou sentimento, porém ainda deveria ser feito com base na realidade. Neste período, a mímese era uma palavra evitada para explicar a arte, já que a veros-

similhança, então, não era mais o principal critério para qualificar uma obra de arte.

No passado, mímese era também sinônimo de representação fiel da natureza e da realidade, porém houve uma mudança em sua interpretação. No século XX o termo “mímese” passa a estar ligado à capacidade geradora da natureza e à energia inventiva do artista que passa a ser encarado como parte da natureza e, por conseguinte, uma força criadora por si só.(LICHTENSTEIN, 2004).

A semiótica contemporânea substituiu o conceito de imitação pelo conceito de iconicidade.(DELEUZE, 1997). Hoje nas artes, compreender uma obra é uma tarefa muito mais difícil devido justamente à ligação do conceito de mímese ao de ícone, e ao próprio artista como um criador e não “imitador”. Jean François Groulier (LICHTENSTEIN, 2004, p. 15) escreve que no século XX:

a compreensão das obras de arte não mais será possível devido a “museus imaginários” que nunca serão senão panteões construídos às pressas por uma subjetividade que sabe dissimular seu caráter errante. A abordagem de uma obra de arte é hoje mais complexa do que nunca devido ao saber histórico, à pluralidade dos conceitos originários de várias disciplinas e à situação atual da criação.

Damisch (1972) atribui a cada época uma simbologia própria, onde o artista independentemente da maneira como cria sua obra, é um homem de seu tempo e por estar nele, não segue um referencial do passado, seguirá as referências de seu tempo. Logo, qualquer criação sua, mesmo mimética, é uma criação de sua época. O ser humano é propriamente um ser cultural.

Portanto, mesmo que o artista imite a realidade através de uma arte figurativa, por exemplo, estará atrelado à sua época, e esta arte será ainda tanto imitação como criação. Pode-se dizer que a mímese não fora completamente abandonada no século XX e nem no XXI, mas que esta apenas seguiu o parâmetro da própria época, e que o homem criador - e não imitador - é também aquele homem do passado, pois sua imitação da realidade é também uma criação sua, já que a cada época a maneira de representar a realidade na arte mudou, seja no Renascimento, Barroco, Impressionismo, etc. Se todos estes períodos o artista somente “imitasse” sem imbutir seu lado criativo em suas obras, não teríamos uma diversidade tão grande de estilos nem diferenças na estética das obras de cada época.

ASPECTOS HISTÓRICOS DO RETRATO

Com efeito, as imagens, tanto na antiguidade como em nossos dias, tem um papel de substituição. Sua razão de ser reside no fato de suprirem a ausência do modelo. Para tanto, precisam ser capazes de evocar-lo, de reanimar-lo, de despertar em nós sua lembrança, a imagem que deixou impressa em nossa memória, e de maneira tão viva, tão ofuscante, que possamos ter a sensação, ilusória ou não, e ao menos por um momento de que se tenha encarnado em nossa frente. (Azara, 2002, p. 44)

Os retratos mostram uma distorcida, ideal, ou parcial imagem do modelo, mas o retrato como gênero de pintura, é historicamente ligado à idéia de *mimesis*¹. Esta “imitação”, ao longo da História da Arte, sempre esteve ligada à cultura e ao estilo do artista. No Renascimento, Michelangelo certa vez disse não gostar de pintar retratos porque não existiam modelos suficientemente belos para que ele pintasse. Quando a Academia Real Francesa codificou a hierarquia dos gêneros artísticos no século XVII, o retrato foi colocado em segundo lugar, depois da pintura de história; a idéia era que os retratos deveriam representar apenas as pessoas mais importantes e/ou pessoas que fossem distinguidas por sua virtude e heroísmo. Assim, o retrato era considerado uma alternativa para a pintura de história, fornecendo modelos de simulação para o espectador. Já no século XIX e XX as pesquisas das vanguardas sobrepunham abstração à semelhança física no retrato. Mas alguns artistas, mesmo com idéias conceituais que afastavam sua arte de uma semelhança física, praticaram o retrato, como Picasso por exemplo, que executou alguns retratos através de seu estilo cubista, como no retrato de Daniel-Henry Kahnweiler. Após a Segunda Guerra, a retratística toma importância através de Lucian Freud, cujo trabalho volta a ter a preocupação de possuir uma identidade com o retratado. (West, 2004)

O retrato é de certa maneira uma “fronteira” onde convergem inúmeras idéias, significados e experiências, tanto artísticas como extra-artísticas.

É onde, por exemplo, se coloca à prova a aspiração ilusionista que se caracterizou durante muitos séculos a arte figurativa ocidental. Também constitui um campo onde aumentam se as tensões entre arte figurativa e realidade, e onde a imagem tem transcendido com maior frequência sua condição de mera forma significativa e adquirindo conteúdos mais complexos. (FRANCASTEL, 1978).

1 Mimesis, no dicionário etimológico vem do grego *mímesis* (imitação). (DICCIONARIO, 2006)

Na Espanha, os primeiros artistas a se destacarem na arte de retratar foram Bartolomé Esteban Murillo e El Greco, seguidos de José de Ribera, Diego Velázquez, Francisco Goya, e por fim Pablo Picasso. Em 1907, quando os britânicos Albert Calvert e C. Gasquoine Hartley refletiram sobre a pintura espanhola, concluíram que o país tinha sido especialmente uma terra de retratistas, e que é nesse domínio que podemos identificar o gênio artístico nacional (PÉREZ, 2004).

Certamente que no país houveram outros gêneros de pintura e artistas, porém o retrato tem uma importância na história artística espanhola devido a essas personalidades acima citadas. Desde o período do Renascimento até princípios do século XIX, a igreja era a maior cliente dos artistas, fator que configurou a pintura religiosa como um tema principal. “Mas quanto aos retratos, sua presença aumentou com o passar dos anos, mas nunca deixou de ser relativamente modesta até princípios do século XIX”. (PÉREZ, 2004) Isto significa que, mesmo com o aumento da produção de retratos até o século XIX, estes nunca ultrapassaram a produção da pintura religiosa ou tiveram mais importância que a mesma.

Apesar do pequeno número de pintores que se dedicaram ao estilo; vários deles estão entre os melhores artistas espanhóis, como Velázquez e Goya. O retrato quase sempre esteve vinculado com os círculos de poder, em especial a monarquia e as classes aristocráticas, que utilizavam os artistas para difusão de sua própria imagem.

Javier Pérez (2004) diz que, na tradição artística ocidental, o conceito de qualidade está freqüentemente associado ao de originalidade. Desta forma, a atividade artística se concebe como um processo de contínua superação dos modelos anteriores, superação esta transformada em uma espécie de “pré-requisito” para alcançar a alta qualidade na arte. Na Espanha, especificamente, existiam grandes laços unindo a arte e o conceito de tradição, a qual esteve presente no país devido, em grande parte, à exigência da corte real de obras de grande qualidade. Não era raro ocorrer que os artistas nacionais ou estrangeiros tivessem que se adaptar ao sistema de representação dos artistas anteriores, para que assim se mantivesse o padrão de qualidade.

Esta tradição fora “quebrada”, de certo modo, nos séculos XIX e XX por artistas como Picasso, e começou a surgir uma espécie de consciência de uma tradição própria do artista. Este foi um reflexo também do próprio contexto histórico da época, marcado pelo surgimento de várias

vanguardas artísticas.

Durante muito tempo o retrato espanhol teve como objetivo não só representar os traços psicológicos e o nome do retratado, mas também sua posição social e/ou profissional. Tais características eram representadas com o auxílio das roupas usadas pelo modelo no retrato e com a adição de alguma figura cuja simbologia acrescentava o significado desejado à imagem. Com o passar dos tempos, a semelhança entre modelo e a figura no retrato ia adquirindo cada vez mais importância. Dentro da literatura espanhola existem comédias e novelas que narram casamentos onde os noivos foram apresentados e geraram o compromisso através de retratos pintados, como em *La garduña de Sevilla* (1642) de Alonso Castillo Solórzano. Neste, há um trecho onde há uma troca de retratos entre um homem e uma mulher, intermediado pelo primo do homem, o qual pediu ao pintor que não exagerasse nas virtudes físicas da dama.

Pérez cita em seu livro sobre a história do retrato espanhol (2004), que Velázquez, nos retratos, costumava criar diferenciações em função do status e da personalidade do modelo. É o caso dos retratos do rei espanhol, onde se observa um tratamento diferenciado entre o rosto do rei e as outras figuras juntas a ele, e também em *Felipe IV Caçador* (Madrid, Museu do Prado). Também existiam questões ligadas ao prazo de entrega das encomendas de pintura, por muitas vezes limitado. Velázquez quase sempre utilizava uma tela já tingida em sua imprimação com um tom ocre, trabalhando de modo rápido na pintura, fazendo o mínimo de retoques possíveis, mesmo que por vezes se perceba a presença de “*pentimento*”² em suas telas.

Um ponto importante nas pinturas de Velázquez são suas representações de deuses, como em seu quadro *Marte* (Madrid, Museu do Prado), cuja tela representa uma figura anônima no papel do deus mitológico, o que acaba por se considerar um retrato deste modelo anônimo. Semelhante ocorre em *Esopo*, onde Velázquez novamente desenvolve um retrato anônimo que leva o nome de uma figura histórica. Sabe-se que pessoas comuns (do povo) não se retratava na pintura neste período, Velázquez, ao escolher estas figuras e colocando-as como deuses e figuras históricas, talvez encontrasse um modo de contornar este paradigma de somente retratar nobres e a realeza. Isto mostra um exemplo do conceito de retrato na época do artista mencionado e este conceito variou muito ao longo da história da arte no ocidente.

² Do italiano: arrependimento, remorso. Na pintura é usado para designar um detalhe que o artista não gostou e o tapou com tinta, refazendo-o posteriormente.

Goya possuía técnica semelhante à de Velázquez, talvez porque este deve ter sido sua maior influência na pintura, uma vez que Velázquez já se tornara “lenda” na Espanha em sua época. Assim como Velázquez, as telas de Goya também possuíam imprimação ocre e o pintor executava o quadro de maneira rápida, para atender sua clientela fora do palácio real, que não raramente queria seus quadros entregues rapidamente. Fato este que fazia o pintor executar o trabalho no menor número de sessões possíveis, e no caso dos retratos, no menor número de poses que fosse viável, pois muitas vezes os modelos eram pessoas ocupadas que não dispunham de muito tempo para se dedicar a posar para um retrato.

Goya soube aproveitar as obras de Velázquez como fonte de inspiração e como exemplos, investigando sua técnica, composição e efeitos pictóricos. “Goya não deixou escritos sobre arte em número suficiente para revelar suas idéias sobre o mestre sevilhano e sua admiração por ele, assim que devemos deduzir quase exclusivamente pela análise de sua pintura.” (PÉREZ, 2004). O filho de Goya, Javier, é quem escreve sobre a influência de Velázquez na pintura de seu pai, em uma biografia datada de 1831, destinada a Academia de San Fernando: “Observador com veneração de Velázquez e Rembrandt, não estudou, nem observou mais que a natureza, que dizia ser sua mestra” (PÉREZ, 2004, p.200). A exemplo dessa influência, são conhecidas algumas gravuras de Goya nas quais ele copiou quadros de Velázquez, como é o caso de *Las Meninas* (Madrid, Museu do Prado) em que Goya realizou a cópia também como forma de aprendizado. Mas Goya não foi um imitador de Velázquez, pois tinha seu próprio modo de pintar, sua técnica pessoal, formada através de múltiplas experiências e derivada do conhecimento de



Figura 1: Goya, O Três de Maio de 1808. Óleo sobre tela, 1814. Madrid, Museu do Prado.

outros artistas singulares, como ele mesmo dizia: “das obras vistas na Itália, de Correggio aos mestres venezianos do século XVI, de Tiziano e, especialmente, Tintoretto, de artistas como Rubens e Luca Giordano, ou como Corrado Giaquinto, Mengs e, sobretudo, Tiepolo, entre os modernos”. (PÉREZ, 2004, p. 212).

Goya já demonstrava em seu pensamento diferenças de seus pintores predecessores, pensamentos estes que foram muito mais refletidos nas vanguardas posteriores, como quando escreve em 1792 sobre o ensino de arte, dirigido à Academia: “Darei uma prova para demonstrar os fatos, que não há regra na pintura, e que a opressão, ou obrigação servil de fazer estudar ou seguir a todos o mesmo caminho, é um grande impedimento aos jovens que estudam arte tão difícil.” (PÉREZ, 2004, p. 200)

Goya chegou relativamente tarde ao retrato, fez apenas um auto-retrato até meados de 1770 (começo de sua carreira), isto se deve ao fato de que trabalhava na Tapeçaria Real de Madrid, criando imagens que seriam então utilizadas na criação de tapetes para a decoração dos palácios reais e casas de nobres. Os primeiros retratos de Goya surgem no início da década de 1780, onde este contava com 34 anos de idade, o que, se compararmos com Rembrandt, o último já havia pintado dezenas de retratos até esta idade. A partir de 1780 então, Goya começa a receber encomendas de burgueses, nobres e até do rei da Espanha. Fato é que a vida do pintor mudou a partir de 1792 quando ele contraiu uma doença desconhecida que lhe causou a perda da audição. Sua obra se transforma após tal fato, adquirindo uma liberdade maior de pinceladas e temas, desligando-o um pouco das presilhas das encomendas. Nesse período ele executa uma série de pinturas pessoais nas paredes de sua casa no campo, conhecida com *Quinta del Sordo*, série hoje chamada de *Pinturas Negras*. Também devido à doença, Goya deixa de atender à vaidade dos modelos nos retratos, representando-os tal qual via, as fraquezas e defeitos destes, o que também serviu para afastar as encomendas durante parte de sua carreira. Goya falece em Bordéus, França, em 1828, local onde se exilou devido a inúmeros fatores, entre eles, desentendimento com Fernando VII, monarca da Espanha.

Após Goya, os pintores espanhóis que maior expressão tiveram com retratos foram Joaquín Sorolla e Pablo Picasso. O primeiro, nascido no século XIX teve forte influência impressionista, e Picasso, um artista do século XX, teve um aprendizado precoce de pintura através de seu pai, e

na adolescência já executava retratos figurativos à altura de artistas da academia. Picasso passou com pouca idade pelas principais academias de arte da Espanha, entre elas San Fernando em Madrid. Foi, após estes estudos, a Paris, onde viveu um importante período em que sua obra se consolidou pelo que hoje conhecemos como Cubismo. Dentro da produção do artista há retratos importantes, como o retrato de Gertrude Stein.

A base da pintura de Picasso, segundo Javier Pérez, está na sua própria existência individual perante à vida, isto é, sua individualidade, profundamente sentida e vivida de maneira original. Seu ego poderoso é presença marcante na pintura que produz, formando um registro de sua personalidade, contínuo e variável das repostas subjetivas do artista sobre o assunto, mesmo que o retratado seja uma outra pessoa (PÉREZ, 2004).

No retrato de Gertrude Stein, Gertrude teria posado por volta de 80 vezes, ao final das quais o artista não satisfeito com o resultado, borrou toda a cabeça que tinha até então pintado e abandonou o retrato. Algum tempo depois, pintou de memória a cabeça da modelo no quadro e entregou o quadro a ela.

Disse que não podia ver-me quando me olhava no quadro e partiu para a Espanha; era sua primeira viagem depois do período azul de sua obra. Na volta pintou a cabeça sem me ver e me deu o quadro.

Estava e continuo satisfeita com meu retrato. Para mim sou eu. É a única imagem minha em que sempre sou eu (STEIN, 1943, p. 31).

Estas palavras tem a ver com a crítica que o quadro despertou pelo aspecto de máscara da imagem, afastando a imagem da modelo. Picasso atribuiu isto a um ancião que conheceu e pintou durante suas férias de verão na Espanha, antes de terminar em definitivo o quadro, e que sua cabeça (do ancião) influiu no término da de Gertrude. Picasso ainda disse que: “todos pensam que não se parece com seu retrato, mas não tem importância; no final ficará exatamente assim” (COLEÇÃO, 2007, p. 52)

Tais frases e histórias demonstram em parte como a personalidade de Picasso aparecia na sua obra e no próprio feitio dela. Independente de tudo isto, a pintura citada é uma grande obra da retratística cujos aspectos da “semelhança” com a modelo estão muito mais ligados aos aspectos psicológicos que envolvem a obra. Valorizam muito mais a sensação que a imagem passa e não esta por si só.

2 - AS PRINCIPAIS INFLUÊNCIAS - DE VELÁZQUEZ A PICASSO

VELÁZQUEZ E GOYA

Estes dois mestres espanhóis refletem a busca que possuo em meus trabalhos de pintura, no que se refere à técnica e expressividade. Os dois artistas executavam suas obras de maneira muito simples, e, quando as observamos de perto, percebemos que há uma sábia economia de pinceladas fazendo a imagem tender ao abstrato. Porém, quando vistas à distância, criam uma imagem óptica em nossa mente e dão unidade à obra, pois o olho é incapaz de distinguir os detalhes à distância. Esse artifício Velázquez e Goya souberam utilizar com maestria, em especial Velázquez, um precursor nesta maneira de pintar. Ele ainda explorava as pinceladas formando com a junção delas as figuras e até a anatomia humana.

Velazquez realizava na maioria de suas telas imprimação colorida (em tom ocre) o que economizava etapas na pintura. No restauro de seu quadro *Las Meninas* (Madrid, Museu do Prado), notou-se, ao utilizar a técnica de *cross-section*¹ na pintura, que ao contrário de que muitos restauradores, pesquisadores e pintores acreditavam, poucas camadas de tinta foram aplicadas; em uma das áreas com maior quantidade de tinta, a imagem de cross-section revelou somente quatro camadas sobrepostas. Outros quadros de Velázquez foram submetidos ao mesmo teste e a mesma coisa foi verificada, o que leva a crer que o pintor se utilizava de poucas etapas para concluir uma pintura, ou seja, poucos retoques eram feitos, sendo grande parte da obra realizada provavelmente “de primeira” (em uma única seção de pintura). (MCKIM-SMITH, 1988)

Tal descoberta foi para mim determinante, pois me mostrou que a pintura poderia ser feita em poucas etapas, utilizando pinceladas certas no local correto e com a cor certa. Isso foi reforçado através do estudo dos livros publicados sobre os restauros de alguns quadros dos mestres da pintura que mais me influenciaram, Velázquez, Goya, Rembrandt, Vermeer e alguns outros. Todos eles apontaram através da técnica de cross-section, o uso de poucas camadas de tinta nas pinturas.

Este foi o ponto essencial para que pudesse estabelecer um processo de pintura que

4 Uma técnica onde se fotografa detalhes microscópios de uma matéria, e neste caso, foram fotografadas as camadas sobrepostas de tinta utilizadas na pintura, num recorte microscópio da pintura.

me satisfizesse, que somado ao próprio estilo destes artistas - no caso de Goya e Velázquez - também me ajudaram a consolidar uma maneira de pensar a pintura imbuída de pinceladas rápidas e economia de etapas.

Os quadros de Goya vistos ao vivo geraram em mim uma visão mais profunda de sua pintura, permitindo-me observar texturas, cores, brilho, superfície, pinceladas, detalhes que não são possíveis de se apreciar por reproduções em papel. Os quadros *Dois de Maio de 1808* e *Três de Maio de 1808* de Goya (Madrid, Museu do Prado) são emblemáticos pelo estilo livre e pessoal que o pintor impôs à sua obra, pintando com competência, simplicidade e confiança sem perder, de maneira alguma, a força que a imagem transmite. Foram quadros essenciais na mudança de postura que tive junto à pintura, quando de meu estágio e estudos realizados no Museu do Prado em Madrid de outubro de 2008 a março de 2009. O uso das cores, a iluminação apenas nas vítimas, as feições anônimas dos soldados, as linhas fortes, a economia nos detalhes sem perder a expressividade, são características que encontrei nos quadros que me impactaram. Essas pinturas foram executadas seis anos após o incidente de dois e três de maio de 1808², apesar de representarem um testemunho do incidente. Rose Marie (2004, p. 62) escreve o contexto histórico das obras em questão - o que não muda a percepção já descrita à obra, apenas acrescenta fatos à mesma:

Os motivos por detrás destas obras eram menos heróicos. Goya pintava-as para melhorar a sua imagem junto a Fernando VII, o novo déspota, para manter o seu salário e poder continuar a viver em Madrid. Goya revelava, assim, um carácter algo oportunista e prático. Fernando concedeu-lhe o seu salário, mas enviou as duas pinturas para o armazém: glorificar as gentes comuns não se adequava à imagem do monarca absolutista.

Posso dizer também que as obras *As fiandeiras* ou *a Fábula de Aracne* de 1644-1648 e *Las meninas*, ambas de Velázquez (Madrid, Museu do Prado), surtiram em mim os mesmos efeitos que os quadros de Goya quando vistos ao vivo. Apesar dos dois quadros citados terem sido de maior relevância a mim, outros quadros do pintor me instigaram fortemente, gerando

5 Foi um incidente em Madrid no período de dominação francesa em 1808: após um soldado francês ser puxado de seu cavalo e quase linchado, o general francês declarou vingança e que qualquer espanhol encontrado com uma arma seria fuzilado. Todos os homens espanhóis andavam com faca, o que levou ao fuzilamento de cerca de 400 cidadãos comuns, executados na manhã de três de maio. O massacre alimentou uma revolta na Espanha pela libertação do domínio francês. (ROSE-MARIE, 2004, p. 55).

vários questionamentos em minha percepção de pintura: Velázquez muitas vezes deixou em partes menos significativas da composição, um aspecto de inacabado, que porém não prejudica em nada a visualização da obra como um todo, uma vez que são detalhes de menor importância. Exemplos disto são as mãos de personagens secundários nas duas telas citadas e também num terceiro quadro, *A forja de Vulcano*, de 1630 (Madrid, Museu do Prado) onde em algumas figuras, nota-se apenas os contornos das mãos preenchidos com um tom ocre utilizado para dar os tons de pele.

Concluindo, esses dois mestres me levaram a uma profunda reflexão que deu origem a muito desta pesquisa, e também me instruíram através de suas obras - as quais considero um exemplo de força e expressividade - acerca da manufatura da pintura de alta qualidade.

REMBRANDT

Rembrandt recebeu diversos encargos de clientes burgueses, os quais tinham muita estima pela arte. E com muita frequência encomendavam retratos seus. É considerado um dos grandes retratistas do século XVII e de toda a história. Graças à grande demanda de encomendas no início de sua carreira, Rembrandt pôde experimentar-se de técnica e composição pouco convencionais, utilizando-se do “claro-escuro”, criando efeitos de empastamento até então não realizados por outro pintor, e inovando tanto na técnica de pintura como na técnica de gravura. Criou inovações principalmente em retratos coletivos, como a *Ronda Noturna*, datada de 1642 (Amsterdam, Rijksmuseum) e *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp*, datada de 1632 (Haia, Mauritshuis) além de outros quadros. A iluminação controlada, isto é, focada nas figuras de modo a destacar cada uma a seu grau de importância, juntamente com a utilização de fundos escuros que facilitam o destaque das figuras principais, constituíram pontos importantes nestas obras, que encontram alguma correspondência em artistas como Velázquez e Caravaggio. Entretanto, Rembrandt jamais saiu da Holanda, tendo conhecido algumas obras de outros mestres através do mercado de arte, colecionadores, e marchands que surgiram na Holanda neste período.

Rembrandt pintou em sua carreira dezenas de auto-retratos, que serviram não só como sua propaganda como um pintor de retratos, mas também com as funções de estudo de expressões faciais e exteriorização de expressão de sua própria condição humana. Em

várias etapas de sua vida, representou a si mesmo, mostrando-se desde o jovem promissor até o velho falido. Em um determinado caso, pintou-se com sua primeira esposa, Saskia, em uma cena histórica onde eles representavam figuras conhecidas, no quadro *O filho pródigo no bordel*. Em outros casos, pintou retratos de sua esposa Saskia como personagem de outras histórias, e sua segunda companheira, Hendrickje Stoffels também fora protagonista em algumas de suas obras, como a “deusa Flora” por exemplo.

Tais obras tiveram um caráter muito mais pessoal que comercial, pois muitas nem mesmo foram comercializadas. Rembrandt, segundo algumas fontes, teria pintado alguns quadros com extrema agilidade, como um auto-retrato que ele executou em um dia, enquanto outros ele executava em meses (TÜMPEL, 2006, p. 168). Existem questões aí que podem elucidar tal fato, como, nos casos dos quadros mais demorados, a própria vida cotidiana influenciando no atraso da pintura, os cuidados com o ateliê, onde ele ensinava alunos, fazia gravuras e pintava quadros. Evidentemente que o tamanho da obra e elementos envolvidos também são pontos cruciais no tempo de feitura. Porém o fato de um auto-retrato ser feito em um dia é uma prova irrefutável da habilidade do pintor, assim como uma evidência de que suas obras em alguns casos, continham um caráter rápido e substancial de execução.

Nesse ponto, encontro reflexo em minha obra pessoal de retratos, pois além da grande influência das obras de Rembrandt em mim, o ponto crucial em meu trabalho nos últimos tempos é a necessidade de uma rápida e essencial execução de um retrato. Buscar representar a imagem desejada no mínimo de tempo e com o mínimo de recursos e pinceladas, isto é, seguir um princípio já citado por Cartier-Bresson de que “a simplicidade de expressão se consegue mediante uma grande economia de meios” (CARTIER-BRESSON, 2006, p.12)

A pintura de Rembrandt sempre foi referência a muitos artistas posteriores à sua época, e em meu trabalho não foi diferente. As características mais marcantes de Rembrandt que procuro estabelecer em minha obra pessoal, são a profundidade psicológica que ele dava às figuras que pintava e seus empastos de tintas, colocados pontualmente, criando efeitos de profundidade e força dos quais correspondem às necessidades que encontro na hora de executar uma pintura. Seu auto-retrato que mais me chama a atenção é o *Auto-retrato jovem* de 1628 (Amsterdam, Rijksmuseum) pintado aos 22 anos. É um dos primeiros auto-retratos

do pintor, porém já considerado uma grande obra. Ele se coloca na imagem envolto por uma sombra, com a luz incidindo em si apenas no pescoço, e parte da face, além do fundo. Mesmo que o considerem um estudo onde o pintor teria experimentado luzes e sombras além de algumas aplicações de tinta, a imagem já contrapõe a própria época, onde os retratos sempre tinham por padrão um rosto iluminado. Rembrandt, ao se opor a um padrão da época, estaria inserindo idéias que mais tarde seriam adotadas por vanguardas modernas.

A profundidade psicológica dos retratos de Rembrandt é sem dúvida invejada por muitos retratistas posteriores, pois a ênfase no olhar encontrado nos seus quadros é riquíssima e a maneira de execução idem. Não há outro pintor de retratos que tenha explorado com tanta intensidade tal ponto.

A maneira como Rembrandt pintou seus quadros, isto é, sua técnica, é fonte de inúmeras discussões em nossos dias e está envolta em mistérios diversos. Os efeitos únicos de suas pinceladas marcadas e volumes de tintas conseguidos para criar efeitos visuais não são até hoje explicados com precisão, e a maneira de fazê-los é apenas especulada, pois não há fonte de referência conhecida, como textos da época e manuscritos que falem do processo de pintura deste artista. São estes efeitos que incitaram em mim uma paixão pelo trabalho deste grande mestre e que vem aos poucos tomando uma presença cada vez maior em minhas

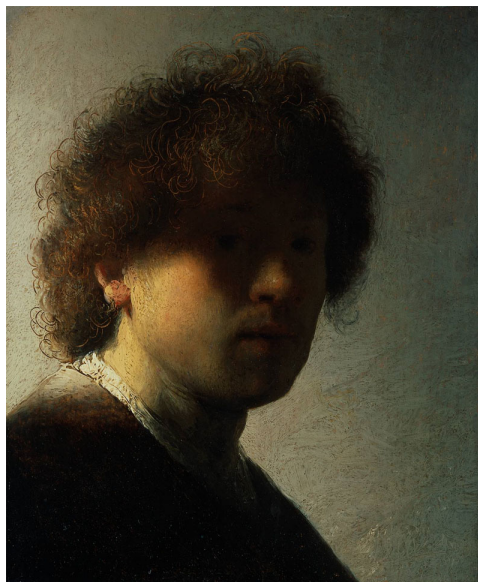


Figura 2: Rembrandt. Auto-retrato jovem, Óleo sobre painel, 1628. Amsterdam, Rijksmuseum

pinturas.

Sabe-se que Rembrandt pintava, assim como Velázquez e posteriormente Goya o fez, sobre uma tela de cor ocre, cujo tom era dado de acordo com a figura que seria pintada na tela. Isto era feito para que tal tonalidade auxiliasse na criação do fundo da imagem e no feitiço dos tons de pele e outras cores, o que certamente, aliado a pinceladas precisas e sábias, trazia uma economia de tempo razoável na criação de uma pintura. E para um artista que vivia da venda de suas telas, esta economia de tempo vinha a significar um retorno financeiro mais rápido de seu trabalho. Evidente que nem todas as telas Rembrandt executou com uma velocidade tão grande como citou Tümpel (2006), pois algumas delas eram obras pessoais como muitos autorretratos, cujo destino das telas era geralmente para o acervo do próprio artista.

O modo como Rembrandt tratava suas imagens, principalmente nos quadros do final de sua vida, geram em meu trabalho um facínio e certamente uma correspondência na busca de um modo de representação.

Tive oportunidade de acompanhar uma grande exposição no Museu do Prado sobre o artista, denominada *Rembrandt pintor de histórias*, aberta em outubro de 2008, onde haviam cerca de 30 obras do artista sobre temas narrativos, todas obras de primeira qualidade. Novamente houve em mim uma quebra de conceitos, assim como houve ao ver Velázquez e Goya ao vivo. Todas as qualidades citadas anteriormente sobre as obras destes, também estavam presentes na obra de Rembrandt, e mais: a forma como ele tratava determinadas partes de uma mesma pintura, deixando aparecer o contorno do desenho preparatório em partes menos importantes da composição, sobrepondo poderosas camadas de luz nas áreas importantes e a sensação das pinturas terem sido feitas com simplicidade, deixaram marcas profundas no meu pensamento artístico e mudanças significativas ocorreram em minha maneira de pintar. O primeiro reflexo dessa mudança aparece no quadro *Retrato coletivo*, executado no decorrer das aulas na Universidade Complutense de Madrid, que será posteriormente detalhado.

Outro ponto importantíssimo nas obras de Rembrandt é a luminosidade trabalhada de forma estupenda, em especial como *O rapto de Europa* de 1632 (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum) e *Jeremias lamenta a destruição do templo* de 1630 (Amsterdam, Rijksmuseum),

cujas reproduções fotográficas apresentadas nos livros são incapazes de recriar ou mesmo aproximar do efeito luminoso que proporcionam as pinturas ao vivo. A partir disso, concluí que nenhuma reprodução tem a capacidade de ser fiel ao original tanto quanto a cores quanto à luminosidade. Um exemplo disso são os vários retratos que observei de Rembrandt nos museus e cujos fundos escuros não são negros como os reproduzidos nos livros e imagens digitais; são em verdade, tons escuros porém nunca pretos, e possuem a profundidade que só pode ser admirada frente a frente com a obra. Rembrandt sempre foi meu artista predileto, e a oportunidade que tive de observar suas obras originais de perto só fez aumentar ainda mais a admiração que tenho por seu trabalho.

“Do realismo pictórico, à sugestão da imagem e o empaste: Velásquez e Rembrandt.”

“A Pintura não é muito difícil quando não se sabe... mas quando se sabe... oh! Então! – O caso é outro.” Degas

Ao adquirir, como já citei anteriormente, uma bolsa de estudos de seis meses em Madrid, na Espanha, tive a oportunidade de estudar e me familiarizar com alguns artistas importantes da História da Arte, tais como Velásquez, Goya e Rembrandt. Pude perceber pontos essenciais em suas obras, como a rápida execução das pinturas feitas em econômicas etapas, aliadas à representação do essencial: “a cor certa no lugar certo com a pincelada certa” - me disse um especialista do Museu do Prado. Uma sábia execução e uma sábia elaboração da imagem. Tais características me trouxeram novas maneiras de ver e entender pintura.

Conforme Gombrich escreveu,

ninguém pode entender o cavalo pintado, ou o touro, a menos que saiba como são, na realidade, essas criaturas. Toda representação depende, até certo ponto, daquilo que chamamos de “projeção dirigida”. Quando dizemos que os borrões de tinta e as pinceladas das paisagens impressionistas adquirem vida “subitamente”, queremos dizer que fomos levados a projetar uma paisagem naqueles salpicos de pigmento. (GOMBRICH, 1986, p. 175).

Segundo a citação acima, toda e qualquer imagem passa pelo referencial da memória de

uma pessoa antes de ser interpretado. Até mesmo numa pintura abstrata, o observador busca um referencial no qual orientar-se para compreender ou interpretar o material observado. A pintura passa, assim, a ser uma espécie de imagem que sugere algo ao expectador.

Se levarmos em conta exemplos de simples situações cotidianas: uma pessoa aponta o dedo para algo e uma outra pessoa é levada a seguir o caminho apontado por este dedo até o local onde ele aponta, apenas por observar o dedo apontado. Este exemplo nos demonstra o poder de sugestão de uma imagem. Um artista, conhecedor destes artifícios, pode saber tirar proveito destas sugestões ao criar uma imagem.

Por outro lado, existe o expectador que visualiza uma obra de arte, e para que este compreenda ao menos em parte a imagem vista, precisa mobilizar suas memórias e experiências do mundo visível e testar a imagem produzida pelo artista, projetando as memórias na imagem. Para decifrar o mundo visível como forma de arte, temos que fazer o contrário: mobilizar nossas memórias e nossa experiência das pinturas vistas e testar o motivo outra vez, projetando-as experimentalmente contra o panorama emoldurado. (GOMBRICH, 1986, p. 175)

Esta premissa, e seguindo o pensamento de Degas citado anteriormente, nos indica como um artista necessita conhecer uma parte do vasto universo artístico para poder interpretar uma obra de arte; e no mundo contemporâneo isto é muito mais importante, quando uma obra possui ainda um caráter teórico. Àqueles que conhecem e/ou estudam arte, a interpretação de uma obra artística baseia-se em todo o repertório de arte já vista pelo observador, e também um repertório de conhecimento teórico.

A arte possui, entre muitas funções, a de criar uma ilusão, e na evolução da imagem pictórica, há o momento onde “a memória, treinada, prevê a expressão habitual e permite a omissão daquilo que instintivamente supre”. (HUYGUE, 1955, p. 206)

Isto quer dizer que, mesmo ao observar uma imagem pictórica, não é necessário ter nela todas as informações reais para que haja uma interpretação. A própria mente humana se encarrega de preencher os vazios que muitas vezes existem em uma imagem, e a pintura acaba por limitar-se à manchas que bastam ao nosso espírito no que diz respeito ao reconhecimento daquilo que se vê.

Baudrillard confirma de certa maneira este pensamento, ao falar de realidade e o Trompe

L'oeil, a realidade em demasia:

Nunca é no excesso de realidade que pode haver milagre, mas exatamente o contrário, no desfalecimento súbito da realidade e na vertigem de nela perder-se. Essa perda da cena do real é que é traduzida pela familiaridade *surreal* dos objetos. Quando a organização hierárquica do espaço em proveito do olho e da visão, quando essa simulação perspectiva – pois não passa de um simulacro – desfaz-se, outra coisa surge que, não dispondo de nada melhor, expressamos nas formas do *tocar* (metaforicamente), de uma hiperpresença palpável das coisas, “como se pudéssemos pegá-las”. (BAUDRILLARD, 1997, p. 17)

Velásquez e Rembrandt.

No passado, artistas como Velásquez e Rembrandt tiraram proveito do artifício de fazer com que o observador completasse visualmente suas obras ao observá-las, e assim deram prosseguimento a um revolucionário processo pictórico. Este artifício esteve presente em muitas pinturas realizadas nos séculos seguintes, porém de inúmeras formas diferentes e até mesmo adversas à dos artistas citados.

Observando as obras de Velásquez e Rembrandt, surge questões como: Por que as obras de alguns artistas como estes citados ultrapassam fronteiras de tempo? E por que outras obras se tornam esquecidas?

Quando observadas as obras da juventude e da maturidade de Velázquez, nota-se o abandono de contornos, gradações rígidas e modelados de sombra, que com o passar do tempo se transformam em toques menos detalhados e mais insinuantes. Toques estes que antecederam o impressionismo.

No quadro *Velha fritando ovos*, nota-se um tratamento mais rígido da imagem e o sábio modelamento dos matizes de sombra sobre as cores de carne. Enquanto que, ao observarmos a *Infanta Margarita*, vemos um tratamento onde os matizes e sombras variam muitas vezes de maneira inesperada, os matizes são sugeridos, assim como as flores no peito da infanta também não seguem um realismo exato - poucas pinceladas resolvem a forma, e a imagem se constrói na mente do observador de maneira eficiente. O essencial é dito. Se não bastasse, este tipo de tratamento na pintura parece dar força à imagem, acentua seu mistério e deixa

a marca do artista; cria uma linguagem pessoal, com o seu vocabulário e a sua gramática próprios. Velázquez adquiriu esta habilidade com a evolução de sua obra e a executou com maestria.



Figura 3: Velázquez, *Velha fritando ovos*. Óleo sobre tela, 1618. National Gallery, Edinburgh



Figura 4: Velázquez, Infanta Margarita, detalhe de *Las Meninas*, Óleo sobre tela, 1656, Museu do Prado, Madrid.



Figura 5: Afresco das ruínas de Pompéia, Itália, séc. I d.C.

Esta conquista é possível graças ao uso da tinta a óleo, que confere um efeito pastoso à matéria pictórica. Mesmo se considerarmos que o tratamento pictórico que deixa as marcas de tinta claramente visíveis já era presente em obras anteriores, como nos afrescos de Pompéia na antiguidade, estes eram ainda sem espessura, apenas tinta líquida sobreposta (figura 5). O óleo veio a dar matéria à pintura, matéria esta que transfere a energia e vigor do artista à obra.

Velásquez foi o mestre em simular formas seguindo combinações de cores e pinceladas, que adquiriam a forma reconhecível ao observar a pintura a certa distância. Mas foi Rembrandt quem levou a habilidade presente em Velásquez ao extremo, porém de maneira um pouco diferenciada.

A distância da tela enfraquece o poder de discriminação do observador e cria uma névoa que mobiliza sua faculdade projetiva. As partes indistintas da tela tornam-se um cenário. Basta, para isso, que certos elementos mais característicos se destaquem com força suficiente e que nenhuma mensagem contraditória alcance o olho para estragar a impressão. (GOMBRICH, 1986, p. 191)

Segundo Christian Tümpel (2006), Rembrandt preferia que seus quadros fossem vistos a certa distância, não à proximidade como era comum até então.

Se Rembrandt já pensava em seus quadros desta maneira, podemos deduzir que pinceladas insinuantes faziam parte de sua consciência como pintor. Novamente, como em Velásquez, existe uma diferença entre o Rembrandt jovem e maduro, quanto ao tratamento da tinta em seus quadros.

O Rembrandt jovem trabalha uma pintura mais lisa, à maneira de seu professor, enquanto que o Rembrandt maduro vai gradativamente deixando as marcas do pincel e construindo opticamente certos detalhes de sua pintura, e assim como Velásquez, encontrando sua própria linguagem. Mas Rembrandt leva adiante esta técnica adicionando a ela mais volume, isto é, trabalhando com mais tinta, explorando a capacidade do óleo, fazendo uso do empasto. Rembrandt em sua velhice dissolve a realidade concreta na penumbra, a técnica dilui-se, deixando de perturbar o mistério do espírito que se manifesta. (HUYGUE, 1960, p. 428)

A matéria! Exerce ela, agora, uma dupla função: à distancia, quando as manchas se fundem o suficiente na retina para permitir livre curso às reconstituições do pensamento, é a ilusão do real que

se desfruta; quando o espectador se aproxima, para melhor saborear o seu prazer, entra num reino desconhecido, o reino pictórico. (HUYGUE, p. 211).

Muita especulação existe quanto aos métodos de pintura de Rembrandt, principalmente no que diz respeito ao tipo de material fora utilizado como médium em sua tinta para criar os fantásticos efeitos de empasto em seus quadros, efeitos estes cujos artistas posteriores jamais reproduziram fielmente e com tamanha habilidade. (TÜMPEL, 2006.)

O que Rembrandt fazia era também simular o real através de manchas coloridas e pastosas, parecido com o modo de Velásquez que usava também manchas coloridas, porém mais transparentes. Ambos concluíram que muito podia ser omitido na imagem, em vista da disposição do observador de tentar entender o pintor. Guardadas as diferenças entre os dois mestres, estes souberam trabalhar a matéria pictórica em suas pinturas de maneira espetacular, isto é, fruto de talento, sensibilidade e muito trabalho frente às telas.

Uma imagem que apresenta todo o resultado visual ao observador, se mal realizada, não cumpre seu papel de ilusão da realidade; se bem realizada, pode ser monótona por não fazer com que o observador participe da imagem. Quando um pintor deixa que parte da imagem seja construída pela visão do observador, ele deixa que este observador participe da construção daquela pintura. Inconscientemente, é como se o observador, de alguma forma, construísse a pintura, mesmo não sendo ele, o pintor.

Quando observamos as imagens das mão pintadas por Rembrandt e as pintadas por outro artista nas figuras 8 e 9, temos uma visão mais clara da diferença e poder da sugestão da imagem. Existem infinitas variedades de tratamento da matéria lisa, derretida, que não é menos bela, mas é certamente menos misteriosa e menos poderosa do que a mão sugerida, carregada de tinta, da intenção e da caligrafia do artista.

Esta “caligrafia” é o que muitos artistas modernos buscam em suas obras, tranpor de maneira pessoal sua assinatura própria, definir sua linguagem, colocar sua alma através da matéria, seja ela reconhecível através do real ou seja ela irreal, seja ela simulacro ou simulação. Porém hoje os tempos são outros, são outras visões a respeito da imagem e os artistas vivem outros tipos de questões. Existe toda uma era industrial e digital que se interpõe entre Velásquez, Rembrandt e nossa geração. Contudo, mesmo com tanta história, conhecimento

e tecnologia nos separando desta geração antiga, a essência que os artistas de hoje buscam ainda é a mesma que estes velhos mestres procuraram e encontraram. É essa manifestação universal do mundo pessoal, entre outros mistérios que estão guardados dentro de suas obras de arte, o que ainda hoje procuramos nelas referência a fim de atingirmos nosso propósito.



Figura 6: Rembrandt, *A Ronda Noturna* (1642), detalhe (Amsterdam, Rijksmuseum). Fonte: Van de Wetering, 1997.



Figura 7: Rembrandt, *A noiva judia* (c.1665) detalhe, (Amsterdam, Rijksmuseum). Fonte: Van de Wetering, 1997.



Figura 8: Gerard de Lairese (1641-1711). *Selene e Endymion*, detalhe, (Amsterdam, Rijksmuseum). Fonte: Van de Wetering, 1997.



Figura 9: direita: Rembrandt, *A noiva judia* (c.1665) detalhe, (Amsterdam, Rijksmuseum). Fonte: Van de Wetering, 1997.

LUCIAN FREUD

“Pinto gente, não pelo que querem ser, mas pelo que são”. Esta frase do próprio pintor nos dá uma pista de seu pensamento artístico e nos fala de sua afeição pelo retrato, convertendo em modelo seus amigos, familiares, amantes e crianças. Pessoas às quais não idealiza em absoluto, mas nos mostra em seu esplendor imperfeito, com rugas, “banhas”, traços de velhice, até converte-los em uma obra de arte provocadora, desconcertante e até mesmo perturbadora.

No início seu estilo era próximo ao surrealismo, e logo evoluiu ao figurativo devido à influência de seus amigos Francis Bacon e Auerbach, e passou então a direcionar-se aos retratos. O próprio Lucian Freud diz que quando pinta uma paisagem ou uma cadeira, na realidade está fazendo um retrato, e tudo em sua obra é auto-biográfico, as paisagens ou a cadeira fazem parte de seu universo e portanto, um auto-retrato.

Algumas curiosidades chamam a atenção quanto à vida do pintor Lucian Freud. Valorizador da privacidade, sua casa não possui seu nome na entrada (costume entre os moradores no Reino Unido) e tampouco número. Não passa seu número de telefone a ninguém. Em verdade, não quer ser incomodado.

Reflexos deste comportamento estão por sua obra, como na escolha pessoal de seus modelos os quais são sempre figuras próximas a ele. Ao trabalhar, costuma posicionar-se extremamente próximo ao retratado enquanto pinta o quadro, estaria realizando assim, uma aproximação psicológica mais profunda com a pessoa, e isso ocorreria com ambas as partes,

já que com tamanha proximidade exige-se uma concentração maior tanto do artista quanto do modelo. Freud também diz não gostar de modelos profissionais já que esses teriam “uma idéia de poses por si mesmos”, o que prefere não fazer em seus quadros.



Figura 10: Lucian Freud, Supervisora da Segurança Social a Dormir. Óleo sobre tela, 1995.
Coleção particular

Um colecionador de arte, Barão Thyssen, ao posar para Freud, calculou ter posado algo em torno de 150 horas para o retrato, feito todo de observação e sem referências fotográficas, o que nos mostra outra faceta no trabalho de Freud.

O pintor desta forma cria suas próprias regras e foge de alguns padrões existentes na arte e de certo modo, cria suas próprias regras. Porém, apesar de seguir seus ideais, ainda está inserido na tradição ocidental que coloca o corpo humano no centro desta linguagem simbólica, fato que é mais evidenciado em seus “nus”.

Freud explica sua maneira de pintar, da inevitabilidade do aspecto final de suas imagens e de sua impotência ao controlar o que faz:

Senti que eu tinha muito menos liberdade do que eu tenho agora, e nem tenho muita agora... isto tem realmente a ver com a idéia... de não ter liberdade, penso que eu estou fazendo aquilo (pintando) de forma diferente... e percebo que o que sai é por causa da minha natureza, dado que (pintar) é muito difícil de fazer. (WARNER, 1988, tradução própria).

Mas conseguir transferir sua própria natureza à obra é, para um artista, um dos mais importantes desafios. Freud o faz, e isto o ajuda a ser único em seu trabalho mesmo seguindo,

em alguns momentos, alguma tradição.

Em relação à minha produção pessoal de retratos, percebo uma aproximação com Freud no que diz respeito à tentativa de seguir a intuição, e por vezes obter no aspecto final da obra alguns detalhes imprevisíveis, diferentes do planejamento preliminar. Outra característica é que também seleciono os modelos, não exatamente pessoas íntimas como Freud, mas figuras que têm a ver com meu círculo de amizades e vivências, o que me faz criar imagens mais próximas das pessoas do que se fossem desconhecidas.

Freud disse certa vez que: “De fato, a liberdade de pintar aumenta com o tempo, mas ela é sempre menor do que a imaginamos, sempre está submetida ao material, à imagem seguida e à própria natureza do artista, assim ocorre com o que pinto.” (WARNER, 1988, tradução própria).

Outro ponto que me aproxima com Freud é o uso de tinta óleo cada vez mais espessa e trabalhada sempre com pincéis de pelo de porco, impondo certa materialidade à obra. Entretanto, tenho uma tendência a um colorido mais forte que Freud, o qual coloca matizes sempre neutros e/ou com tonalidades rebaixadas, “mortas” por assim dizer. E segundo o próprio Freud, era seu costume acrescentar uma pitada de branco de chumbo a todas as cores. Mas, é evidentemente que isso são características individuais de cada artista.

VANGUARDAS E CONTEMPORÂNEOS

Segundo Shearer West (2004, p. 201), o retrato modernista feito por muitos dos artistas com filiação a alguma vanguarda nem sempre privilegia experimentações estilísticas. Muitos artistas do século XX tinham sua obra concebida em termos miméticos, e acrescentavam a ela diferentes proporções, expressões, gestos e até símbolos de status e/ou profissão. Tal tendência no retrato foi algumas vezes relatada como anti-modernista. Entre alguns destes artistas estavam Otto Dix e Giorgio de Chirico.

Algumas das tendências dos retratistas do século XX era, por exemplo, representar uma pessoa com distorções na imagem, como no caso de Egon Schiele, distorções estas que não são nenhuma inovação na arte, já que também podem ser encontradas, em outro nível, em obras de Rembrandt através de distorções das expressões faciais ou corporais. Schiele deixava a imagem dos corpos que representava mais alongadas e acrescentava muitas vezes

ao rosto expressões angustiadas, tensas.

Lucian Freud emprestou alguns métodos de Schiele representando o corpo com veias roxas aparentes ou genitais inchados aparecendo. Rugas da idade não eram escondidas e tampouco banhas de gordura; os modelos não eram representados como gostariam de serem vistos e sim como realmente eram. Os retratistas nestes casos buscavam justamente modelos que possuíam imperfeições físicas. (WEST, 2004).

Um outro tipo de distorção física podemos encontrar no trabalho do irlandês Francis Bacon, cujos modelos ele distorcia a imagem referindo ao lado negativo de sua condição humana. Utilizou seus amigos como modelos por diversas vezes, representando-os narigudos, com olhos caídos, com cabeças disformes entre outros e quase sempre revelando, segundo West (2004) a essência corporal e a uma imagem visual da violência sofrida pelo ser humano e sua infelicidade. Bacon se envolveu com a história do retrato desde o início de sua carreira, quando ele copiou o retrato do Papa Inocêncio X de Velázquez, porém substituiu o semblante sombrio do modelo por uma máscara gritando. Tinha interesse de mostrar em seus retratos expressões que os retratos do passado não mostravam, como brutalidade, morbidez, angústia.

Tais reflexos citados também estão aparentes nos retratos produzidos pelo contemporâneo Ruven Kuperman, artista israelense, que possui influências dos grandes retratistas do



Figura 11: Cindy Sherman, Untitled Film Still # 33. Fotografia.

passado como Rembrandt e Velázquez. Em sua obra também estão presentes a condição humana do sofrimento, a qual demonstrava exaltando veias roxas, rugas, sinais de expressão melancólica e em suma: uma realidade que ele capturava do retratado que nem sempre era idealizada. Este artista representa seus modelos sempre em quadros da mesma dimensão, no mesmo enquadramento de frente, apenas mostrando o busto, sobre um fundo neutro quase branco.

Jenny Saville usou seu próprio corpo como modelo para representar as expectativas sociais no século XX. Representou a si obesa, no quadro *Branded*, de 1992 (figura 12), de maneira similar a Lucian Freud e Egon Schieller. Neste quadro, em seu corpo contem palavras irônicas escritas na pele, como “apoio” e “delicada” mostrando uma condição física onde aparecem as banhas de gordura e veias saltadas, opondo-se totalmente ao corpo erotizado e perfeito das modelos de revistas e explorado pelos meios de comunicação, dando ênfase ao



Figura 12: Jenny Saville, *Branded*. Óleo sobre tela, 1992.

corpo não-desejado, fora dos “padrões estéticos” da sociedade.

West (2004) conclui que, com o exemplo de Bacon e de outros retratistas do século XX, começa a ficar claro que o retrato modernista utilizou da tradição da retratística, porém a contestava, representando-a com deformações, angústias, erotismo, etc.

De fato, nas últimas três décadas do século XX, também chamada de era “pós-moderna”, a identidade humana foi explorada de diversas maneiras na arte, como exemplo a individualidade exacerbada, sexualidade, posição social, estereótipos, preconceitos raciais, intimidades entre outros. O papel do ser humano na sociedade foi um meio de explorar aspectos físicos no retrato: pessoas pobres, ricas, soldados, prostitutas, etc. E a maneira que encontraram para representar todas as tendências citadas foi influenciada pela fotografia, que exerce papel fundamental na arte contemporânea, ainda se pensarmos que a fotografia não esconde nenhum detalhe daquilo que capta, seja a pessoa gorda, magra ou como ela for.

Fotógrafos como Cindy Sherman e Robert Mapplethorpe trabalharam no retrato fotográfico de maneiras diversas. Mapplethorpe estava mais interessado na imagem do modelo do que em sua própria, pois ele se utilizava mais de modelos ou mesmo atores e cantores em suas fotografias, enquanto que Cindy Sherman fotografou a real existência de si mesma inserindo sua imagem em cenas de quadros de pintores famosos ou fotografando-se como estereótipo de figuras femininas do cinema Hollywoodiano. Ambos estavam em busca, entre outras coisas, da representação da máscara, da aparência, diferente dos retratistas do passado que buscavam muitas vezes o “eu” interior do retratado.

Em contrapartida outros fotógrafos modernos buscaram a imagem mais ligada ao “eu” interior do modelo, como é o caso de Cartier-Bresson, cujo conceito do “instante decisivo” estava muitas vezes ligado justamente a captar o momento único onde o indivíduo se revela.

Artistas como o foto-realista norte americano Chuck Close, por outro lado, fazia fotos dos modelos, ampliava-se e depois reproduzia-as sob a forma de mosaicos, os quais eram compostos de peças com imagens muitas vezes abstratas. Desta forma a obra apresenta uma imagem realista apenas quando observada à distância. Vale ressaltar que trata-se de levar ao extremo o mesmo conceito utilizado por pintores como Rembrandt ou Velázquez (cujos quadros à distância constituíam uma imagem mais real e na proximidade eram quase abstratas). Chuck

Close também não omite a real condição humana nos seus retratos, mantendo rugas, manchas e outros detalhes que também aparecem numa imagem fotográfica.

Dessa forma nota-se que, apesar de haver uma tendência anti-estética da imagem do ser humano neste período “pós-moderno”, existem aí muitas tendências na representação artística da figura humana. Muitos dos pensamentos artísticos já existentes na História da Arte (estéticos, representativos, poéticos) estão presentes nas obras artísticas contemporâneas, porém existem também novos pensamentos. Evidentemente, alguns deles estão muito mais aparentes devido a aspectos comerciais e ligados à mídia, cada vez mais presente no cotidiano do ser humano. Fato é que a condição humana é outra no período atual, o que é evidenciado nas obras de arte contemporâneas. A influência da tv, publicidade e comerciais incorporam-se nas obras de alguns artistas como Andy Warhol (Pop-art), por exemplo, e continuarão a aparecer em obras de outros artistas da atualidade, já que também compoem parte do contexto desta época, o século XXI.

A PINTURA E A FOTOGRAFIA

Sem dúvida, a fotografia possui uma história própria. Porém nesta dissertação será apontada apenas a fotografia como referência à pintura, em especial a que realize o tema desta dissertação.

Nos últimos dois séculos, a pintura sofreu alterações consideráveis devido ao surgimento da fotografia, e na pintura de retrato a influência foi ainda mais marcante. No século XIX o daguerreótipo¹ substituiu muitas vezes a pintura de retratos, por ser este mais barato, ter resultado mais aproximado ao modelo e executado de maneira relativamente mais fácil que a pintura, o que forçou o pintor a apoiar seu trabalho junto ao daguerreótipo se quisesse sobreviver. “Calcula-se que, de cinqüenta e nove daguerreotipistas que havia em Berlim e Hamburgo antes de 1850, ao menos vinte e nove eram ou haviam sido pintores, um deles litógrafo, e outro gravador.” (SCHARF, 2001, p. 45).

Durante boa parte do século XIX, a fotografia foi substituindo a pintura na procura por retratos. Na Inglaterra por exemplo existem muitos relatos de pintores de retratos em miniatura (muito popular naquela época devido ao preço reduzido em relação ao retrato normal) que ficaram desempregados com a chegada da fotografia, enquanto que outros necessitaram mudar seu modo de trabalhar, incluindo a fotografia no processo de trabalho ou mesmo adotando outros temas na pintura, como a paisagem. Porém, quando a fotografia se popularizou, houve um pequeno retorno à pintura de retratos em miniatura e às pinturas de retrato em tamanho maior (próximos ao tamanho natural do modelo).

Os pintores de retratos comprovaram que, com a ajuda da fotografia, as intermináveis poses tradicionais ficavam consideravelmente reduzidas e, em alguns casos, eliminadas por completo. Reynolds e Lawrence necessitavam às vezes até cinqüenta poses para seus retratos. O retrato que fez o Sir George Beaumont requereu doze sessões apenas para pintar a encomenda. (SCHARF, 2001 p. 50).

De qualquer forma, alguns pintores famosos ainda recebiam encomendas de poses formais devido ao prestígio social de possuir um retrato pintado. Porém, as intermináveis sessões cansava e irritava muitas vezes o(a) modelo, e a fotografia desta forma tornou-se uma grande aliada.

1 O daguerreótipo é um processo fotográfico feito sem uma imagem negativa.

Degas é considerado um dos precursores em aceitar a imagem fotográfica como arte, apesar de ter se utilizado da fotografia apenas como referência à suas pinturas. Valéry e Cocteau, no século XX, se dão conta de como Degas utilizava o instantâneo.

O primeiro refere-se a uma qualidade de duração que o pintor conferia à imagem fotográfica reelaborada no ateliê, enquanto o segundo fala explicitamente de fotografias trabalhadas com pastel, que entusiasma Degas pela composição, pela proximidade e pela deformação do primeiro plano.” (FABRIS, 1991, p. 194). “Ao trabalhar criativamente com a fotografia, Degas lança as bases de uma nova visão artística, por valorizar freqüentemente os defeitos em elementos construtivos de um novo léxico, Degas mostra que captou a originalidade da imagem fotográfica, longe do homólogo da natureza e da mimese perfeita porque era capaz de dar vida a visões inusitadas. (FABRIS, 1991, p. 197).

No século XX, os fotógrafos fazem uso da fotografia como forma de arte, e fundamentando-se nela. Com a criação de distintas estéticas dentro da fotografia, uma ênfase deve ser dada ainda à “novata” foto digital, proveniente do desenvolvimento técnico que a fotografia adquiriu através da câmera digital e a edição de imagens em computadores.

A arte e os novos meios artísticos nos dias de hoje geram questões a serem debatidas, em especial no tocante a que, segundo Scharf (2001, p. 343):

[...] o novo contexto artístico apoiado pela fotografia, tem dado a um número cada vez mais amplo de pessoas uma consciência estética que, sem a fotografia, talvez não tivesse sido alcançado, e esta consciência lhes dá a oportunidade de adaptar sua sensibilidade a outros fenômenos que também podem trazer grande proveito.”

Isto significa que as pessoas do contexto temporal atual ganharam um repertório estético maior com a fotografia, e acredito que com a tv e os meios digitais também, sendo elas capazes de terem uma posição crítica muito maior a respeito da estética e da arte que uma pessoa dos séculos anteriores; mas isto também as torna mais exigentes, uma vez que os meios tradicionais (a pintura ou a escultura por exemplo) por estarem mais ligadas às possibilidades de criação de épocas anteriores, necessitam acrescentar alguma referência do contexto atual para que tenham então uma maior identificação ou adequação ao período contemporâneo. Um exemplo desta conclusão é o que ocorre com o alemão Gerhard Richter, que em 1962

iniciou pinturas que fundiam a iconografia jornalística e retratos de família com um realismo austero baseado na fotografia. O artista soube adaptar sua obra ao seu estilo pessoal usando a fotografia como referência, mesmo havendo uma diversidade muito grande de vanguardas e conceitos artísticos nesta época. Richter usa até os dias de hoje a fotografia como referência para suas pinturas, porém ele mantém seu estilo próprio em uma arte figurativa na qual ele se afasta da pintura figurativa tradicional, utilizando-se de esmaecimento da pintura como meio técnico.

José Maira Cuasante, professor da Universidade Complutense de Madrid, escreve que a fotografia se converteu em realidade e o pintor segue comportando-se como um intérprete desta realidade fixa e bidimensional. Quem apenas quer copiar uma fotografia, acaba por criar quadros que paradoxalmente nem sequer se tornam parecidos com esta realidade apresentada na foto, o que é decepcionante. (Sala de exposiciones de Caja Castilla la Mancha, 2001).

Utilizo estes comentários para elucidar a relação das pinturas temas desta dissertação com a fotografia. Esta (a fotografia) aparece em minhas pinturas como uma mera referência de formas, uma coadjuvante que é consultada num momento de dúvida quanto à realização de alguma parte da imagem, e que também funciona em alguns casos como uma referência inicial para a criação da figura a ser pintada e o estudo do recorte da cena, isto é, um estudo da composição.

Não se trata, desta forma de apenas uma transferência de imagem. Cada pessoa retratada nos quadros aqui apresentados participou também em poses para evitar que a fotografia fosse o único meio de referência, desta forma as fotos se tornaram apenas uma espécie de “seguro” no caso de ausência de modelo e assim garantir a realização de etapas. Importante salientar que a imagem final das pinturas foi gradativamente se isentando da referência fotográfica.

3 - O TRABALHO DE PINTURA

ANTECEDENTES

Assim como os artistas citados anteriormente exerceram e exercem uma forte influência em meu trabalho, outros fatores também foram e continuam sendo importantes para o desenvolvimento de minhas pinturas, desde a metodologia conceitual à prática. Seguem algumas considerações.

Sobre a produção das pinturas:

Dentro do âmbito prático, em meus primeiros retratos utilizei um procedimento de pintura de origem italiana clássica, onde a figura vem a ser desenhada na tela em carvão, tomando forma com todos os detalhes de luz e sombra possíveis. Em seguida este desenho a carvão é fixado com uma solução de goma laca com álcool. Depois de seca a goma laca, é aplicado uma camada de tinta a óleo transparente num tom vermelho ocre na tela. O desenho não mais se perderá devido à goma laca. Com esta base, a pintura é iniciada então num revezamento de claro escuro até o final do trabalho, utilizando um bom número de camadas de tinta.

Experimentei outras técnicas de pintura além da italiana clássica (utilizada pelos pintores do Renascimento italiano do século XVI), entre elas a veneziana (também de pintores do Renascimento italiano do século XVI, como Ticiano ou Tintoretto), na qual dois procedimentos são possíveis: o desenho da figura é feito com guache colorido utilizando apenas as cores básicas, branco, amarelos, azul e vermelho, ou então feito em preto e branco, utilizando tinta óleo branca acrescida de pó de carvão para conseguir os tons de claro escuro. Logo em seguida já se aplica a pintura a óleo, pois não há necessidade de fixar o desenho, uma vez que as tintas utilizadas no desenho preparatório não são diluídas com a aplicação da tinta a óleo na camada subsequente. Muitas camadas de tinta são aplicadas neste tipo de pintura, sempre transparentes até a conclusão do trabalho.

Por fim, tive contato com outro procedimento de pintura a óleo, a técnica flamenga⁶, baseada nos procedimentos de pintores espanhóis e holandeses nos séculos XV, XVI e XVII.

6 Estes termos: técnica flamenga, italiana e veneziana se referem às técnicas citadas por autores como Ralph Mayer (2002) e outros, as quais se baseiam em estudos sobre os procedimentos dos pintores daquelas épocas (séculos XV, XVI e XVII), buscando reproduzir o modo pelos quais pintavam.

Dentre as muitas variações existentes no procedimento dos flamengos, me familiarizei com o método baseado justamente nos pintores que mais me influenciaram: Velázquez, Rembrandt e Goya. Neste método utiliza-se uma tela com imprimação (base preparatória sobre o tecido da tela para receber a pintura) cor ocre, que pode variar desde o amarelo ao vermelho ou ainda tons mais frios dependendo sempre da figura a ser pintada (aqui a técnica difere das anteriores citadas, cuja imprimação é geralmente branca). Sobre esta tela já colorida em ocre, executa-se um desenho rápido da figura a ser pintada utilizando-se tinta a óleo num tom escuro e fazendo um desenho apenas de linhas de contorno sem grande detalhamento, apenas as linhas essenciais. Sobre este desenho base ainda úmido, aplica-se já os claros e escuros nos tons definitivos da imagem, adotando cores mais opacas e espessas, tentando terminar o trabalho no menor número de camadas de tinta possíveis, sem abdicar dos detalhes principais da imagem; nos pormenores secundários utiliza-se um procedimento sem muitos detalhes.

Estas foram as técnicas de pintura que utilizei ao longo dos últimos retratos aqui apresentados, tendo elas sido aprendidas e desenvolvidas no decorrer da execução das pinturas. A técnica flamenga foi sem dúvida a que mais se adequou à minha maneira de pintar. A idéia de executar um desenho preliminar rapidamente e desenvolver a pintura no menor número de etapas se encaixou perfeitamente em meu perfil pessoal de pintura, possibilitando uma maior sutileza e impressão de pinceladas aparentes, elementos que o desenho base bem executado exercia um certo bloqueio. Concluindo, o procedimento flamengo me possibilitou uma maior liberdade de pintar.

Todas as técnicas de pintura citadas foram aprendidas nos estudos no Brasil, em aulas, workshops freqüentados e em livros sobre o assunto. Entretanto, o período de estudos na Espanha foram extremamente importantes para o melhor entendimento e apuração destas técnicas de pintura. Sendo a técnica flamenga de origem espanhola e holandesa, na Espanha encontrei conhecimentos fundamentais desta pintura que não ocorrem em outros lugares da mesma maneira.

Vale citar ainda que todos os retratos que realizei e apresentados nesta dissertação tem como referência o uso da fotografia das pessoas retratadas para a execução da pintura, fotografias estas feitas por mim mesmo. As pessoas retratadas ainda posaram algumas vezes

para que a pintura não fosse executada totalmente de fotografia.

A orientação do professor Manuel Parralo Dorado, da Universidade Complutense de Madrid, em cuja aula fiz o quadro *Retrato Coletivo*, foi importantíssima para acrescentar conhecimentos, idéias e procedimentos. O referido professor também trabalhou para que os vícios que eu possuía na pintura, que bloqueavam meu desenvolvimento, fossem superados através de inúmeros estudos sendo executados em papel com lápis e/ou tinta sépia ou preta, sempre em desenhos extremamente rápidos e com pouquíssimos detalhes.

Outro fator importante foi o estudo realizado no Museu do Prado, observando os pintores de forte influência em meu trabalho, além de outros museus visitados pela Europa como o Rijksmuseum, Museu do Vaticano, Louvre entre outros, onde, através da observação da obra dos artistas aí expostos, encontrei respaldo para o procedimento que então eu estava a desenvolver, encontrando soluções e métodos quais não encontraria sem a observação das pinturas originais.

Tive por hábito anotar no decorrer de minhas observações nos museus questões e respostas que iam me surgindo gradativamente.

Em outubro de 2008 o Museu do Prado realizou uma exposição denominada "*Rembrandt: pintor de histórias*", a qual fiz várias visitas tanto em caráter de estudo como de observador. Observei, com base em aproximadamente 30 pinturas exibidas que:

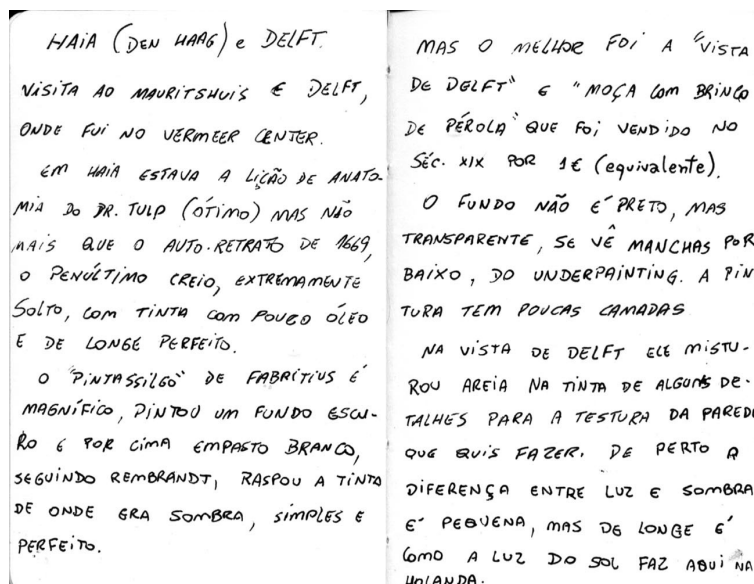


Figura 13: Exemplo de uma das páginas do caderno de anotações.

- Não haviam nelas cores negras puras, isto é, os tons escuros são mesclas de cores com negro, não havia tons puros ou muito escuros;
- O desenho preparatório aparece nas áreas de menor destaque da imagem pintada, sendo feitos com pinceladas marcadas. A pintura é simples, feita com “facilidade” isto é, sem muitos retoques ou correções;
- As luzes são colocadas com maior intensidade onde está o foco de interesse da composição da pintura;
- Havia alguns quadros de Rubens, Tiziano e Veronese juntos na exposição em caráter comparativo, e me pareciam todos “planos”, sem volume perto das telas de Rembrandt expostas ali;
- Os empastos de tinta não eram tão espessos quanto eu imaginava. Antes de ver os quadros ao vivo, imaginava serem camadas muito grossas de tinta, mas nenhum quadro visto ao vivo apresentou qualquer empasto mais espesso que quatro ou cinco milímetros;
- Os contrastes também não eram tão exagerados quanto nas reproduções de livros que eu havia visto até então. Me pareceram mais utilizados para diferenciação de planos; por exemplo, numa figura presente no primeiro plano, o pintor esmaecia na figura a cor do braço e da mão que estava mais atrás, dando maior contraste na mão que aparecia na frente;
- As pinceladas aparentes causaram uma impressão de terem sido feitas com velocidade e sem retoques; até mesmo onde se fazia necessário retoque, era este muito simples;

Outros apontamentos que realizei no mesmo caderno foi sobre o trabalho de Delacroix, visto em grande parte no museu do Louvre, seguindo conselhos do professor madrilenho Manuel P. Dorado. Delacroix, em geral, não apagava os esboços abaixo dos desenhos que fazia. Esboçava um modelo em três ou quatro posições, escolhia a melhor combinação de posições e então a reforçava, desenhando por cima dela com maior contraste. O professor Manuel P. Dorado me orientava nas aulas de Madrid a utilizar este método em meus esboços e ao fazê-lo, recuperei minha confiança nos meus desenhos, pois até então o resultado final costumava não me agradar.

Estive na Holanda em janeiro de 2009, onde pude entender com maior clareza a luz representada nos quadros flamengos e em especial nos quadros de Rembrandt, pois era a mes-

ma luz que se via naquela região, ali, nem o sol mais forte me obrigou a fechar mais os olhos devido a excesso de luz. Em comparação com a luz no Brasil, minha experiência demonstrou que a luz do sol nas terras brasileiras é muito mais intensa que na Holanda e nos países europeus em que estive. Pude reparar novamente, observando outras pinturas de Rembrandt e também em outros mestres como Franz Hals que, como se fosse uma regra, haviam mais detalhes na pintura onde é o foco de interesse; no restante, apenas se sugere a forma. Em Vermeer, mais especificamente nos quadros *Vista de Delft* e *Moça com brinco de pérola* (Mauritshuis, Haia), notei que o fundo escuro do quadro *Moça com brinco de pérola* não era tão escuro ou negro como nas reproduções de livros, reforçando a idéia de que o negro puro não era utilizado por estes artistas. No quadro *Vista de Delft* o pintor utilizou-se de recursos distintos para criar efeitos visuais em sua pintura misturando areia fina em algumas cores para que a textura da tinta simulasse a textura das paredes da cidade, além de que, ao ser vista de perto, a pintura mostra contrastes muito tênues, mas vista a partir de uma distância maior, a pintura apresenta um contraste extremamente semelhante ao da luz do sol que observei na própria cidade de Delft, a qual também visitei.

Diferentemente dos holandeses e espanhóis, ao visitar os museus italianos como o do Vaticano, Milão, Veneza, e Florença, notei que a pintura italiana dos pintores do Barroco e Renascimento são mais lisas (exceto Tiziano) mas também conservam a idéia da simplicidade dos outros mestres citados, apesar de pintarem utilizando mais camadas de tinta que os mesmos.

Observo que a lição de todos os mestres citados é terminar o quadro com o mínimo de camadas possíveis usando a cor certa no lugar certo e com a pincelada certa, sempre com simplicidade.

O trabalho pessoal antes e depois da estadia na Europa.

As anotações acima transcritas demonstram um processo de mudança em meu trabalho de pintura que começou com a minha chegada a Madrid no final de setembro de 2008 para estudos na Universidade Complutense de Madrid, onde permaneci até o final de março

de 2009.

Primeiramente, dispondo de um portfólio de imagens fotográficas das pinturas que até então realizei e mais duas pinturas originais de pequenas dimensões (uma delas o quadro *Retrato de Raquel* apresentado nesta dissertação), fui ao encontro dos professores de pintura Jose Maria Gonzalez Cuasante e Manuel Parralo Dorado na Universidade Complutense de Madrid. Estes observaram minhas pinturas e apresentaram algumas críticas nas quais ambos foram unânimes em afirmar que as pinturas que fiz até então eram muito “machacadas” um termo em espanhol que significa que as pinceladas e a pintura em si eram insistidas, isto é, retocadas até que a imagem se tornasse satisfatória e não realizada com facilidade e convicção.

Depois disto iniciei as aulas com o professor Manuel P. Dorado, que iria me ajudar a livrar-me deste “vício” na pintura, para que eu pudesse pintar com mais facilidade e simplicidade, onde ele sempre repetia que “na pintura, muito deve ser dito com pouco” .

O processo adotado por este professor foi indicar-me várias pinturas a observar nos museus, aliado a exercícios em aula, onde havia uma modelo nua sempre disponível posando. A modelo fora desenhada primeiramente utilizando material seco, como carvão e grafite em papel craft e depois utilizando tinta preta, como nanquim sobre papel craft. Vários estudos foram então realizados em formato grande (80 x 60 cm no mínimo) tendo sempre em mente não ter medo de “errar” no desenho, deixando que as linhas fluíssem de maneira natural e com poucos detalhes, prezando sempre a liberdade de execução das linhas e manchas de claro-escuro. O desenho precisava ser feito com facilidade e deveria transparecer isto.

Freqüentei as aulas do referido professor durante seis meses, dos quais quatro foram utilizados em desenhos preparatórios, e os últimos dois para a execução de uma pintura na qual eu aplicasse os conceitos que aprendera até então. A pintura realizada foi o quadro *Retrato Coletivo* também exposto nesta dissertação.

Fato é que os quatro meses desenhando, como já citado, foram essenciais para a mudança em minhas pinturas. Os desenhos funcionaram como uma forma de “demolição” da maneira de desenhar que eu possuía, o que se fazia necessário para que um novo método de desenhar fosse construído então. Esta mudança no desenho acarretou uma mudança na

maneira de enxergar a execução de um trabalho artístico, somando ainda todas as concepções novas que vinha então observando nas obras em museus. Esta nova maneira de ver meu trabalho artístico, mesmo através de estudos em desenho, consolidou-se na pintura.

Os estudos realizados na Espanha foram importantes para a mudança na visão de meu trabalho artístico, desde a maneira de fazê-lo até na de pensá-lo, e abriu-se as portas para uma maneira de pintar que, creio, se desenvolverá muito a partir desta base mais sólida que foi reconstruída então. Enfatizo ainda que não me encontrava satisfeito com minhas pinturas antes da viagem à Espanha, e após todo este processo citado, as pinturas voltaram a me trazer uma maior satisfação que com certeza aumentará com a confiança ganha e a execução de novos trabalhos. A viagem trouxe-me ainda um contato cultural com outros povos que enriqueceu profundamente meu repertório cultural, de imagem e de vida, o que pode ajudar a desenvolver uma profundidade maior na temática de meu trabalho e na experiência artística, criando diferentes parâmetros para a criação de novos e mais interessantes trabalhos.

OS PRIMEIROS RETRATOS

Os quadros *Monica*, *Marina* e *Raquel* (figuras 14 a 17), pintados de 2003 a 2006, foram feitos com um desenho preparatório a carvão, depois fixado com goma laca sobre uma tela branca antes da execução da pintura. Em seguida, sucessivas camadas de tinta foram aplicadas alternando entre claros e escuros até o final do quadro.

Vale dizer que o quadro *Monica* foi o primeiro retrato que pinte em minha vida, tendo como orientação para a execução da pintura as aulas do professor Álvaro de Bautista, então professor de pintura do Instituto de Artes da Unicamp, onde eu me encontrava no terceiro ano da graduação. Tive uma grande dificuldade inicial nesta pintura, que por ser a primeira, me encontrava inseguro e com receio de erros na execução do retrato. O tempo empregado nesta pintura foi de aproximadamente seis meses, onde contei com muitas poses da modelo Monica - uma amiga que se dispôs a ajudar em meu trabalho - posando para o quadro. Também realizei algumas fotos da mesma pose do quadro como auxílio para quando a modelo não pudesse posar. Dos dois quadros da modelo Raquel, o primeiro foi pintado logo em sequência ao de *Monica* e o segundo um ano depois, dentro do mesmo processo, e ambos com tempo de realização muito semelhantes.

O processo de execução do retrato *Marina* foi o mesmo do quadro *Monica*. Aqui, o tempo de pintura do quadro foi de aproximadamente quatro meses, já dois meses menos que o citado anterior, num intervalo de tempo de dois anos entre os dois quadros. As condições foram semelhantes e os quadros também, com as modelos posando para a pintura diversas vezes e com pouco uso da fotografia.

Quanto a estas pinturas, posso concluir que elas demonstram a seqüência do trabalho de pintura em desenvolvimento. Houve uma diminuição de tempo para fazer a pintura toda entre o primeiro e último quadro. A preocupação com a semelhança entre retrato e modelo foi muito presente e a utilização da matéria, a tinta, também foi submetida a esta semelhança, com muitas correções realizadas durante a pintura e muitas camadas de tinta sobrepostas até que o resultado final se tornasse satisfatório. Ainda que não seja fator determinante a velocidade em detrimento da qualidade, ao longo do processo aqui demonstrado isto veio a tornar-se um dos fatores que demonstram algum tipo de evolução na pintura.



Figura 14: Monica. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm, 2003



Figura 15: Marina. Óleo sobre tela, 90 x 70 cm, 2006



Figura 16: Raquel. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm, 2004



Figura 17: Retrato de Raquel. Óleo sobre tela, 60 x 50 cm, 2005

RETRATOS DE MINHA MÃE E MEU PAI.

Nestas duas pinturas retratei meus pais. Nestes, a técnica utilizada e o resultado final foram diferentes dos quadros anteriores.

Usei o linho pela primeira vez como suporte da pintura (anteriormente só havia utilizado algodão cru). As telas foram feitas com imprimação branca, a qual foi possível dar um acabamento mais liso, graças ao tecido, e com menos textura que o algodão cru.

Sobre este suporte, o desenho dos modelos foram feitos à carvão, porém somente desenhiei as linhas de contorno de maneira bem mais simples que os quadros anteriores, sem luz e sombra. Sobre o carvão foi utilizado uma tinta óleo bem diluída reforçando as linhas desenhadas, isto é, refazendo as linhas a carvão com tinta, o que excluiria a fixação do carvão com goma laca. Em seguida fora aplicada uma camada de tinta óleo vermelho ocre transparente nos dois quadros, sobre os desenhos já secos. Tal camada colorida teve a função de dar um tom base à pintura para que ajudasse a ser mais rápida a execução do trabalho.

A partir de então, as duas pinturas começaram a serem feitas, e o número de camadas de tinta usadas sequer chegou a dez, diferente dos anteriores cujas camadas de tinta superavam dez camadas com facilidade. E não foram feitos desenhos de estudos preparatórios para as duas pinturas. Elas foram executadas a partir de fotografias feitas especificamente para as pinturas. Não houveram poses para a pintura em si, somente para as fotografias.

O fato é que, por se tratarem de meus pais, percebi que a imagem deles já estava de uma maneira muito forte registrada em minha memória, de tal modo que era capaz de desenhá-los de memória, o que então facilitou e muito a pintura. As poses ao vivo não eram necessárias e muito menos a fotografia era consultada o tempo todo. Logo, a maneira de pintar se tornou um pouco mais espontânea e pinceladas mais aparentes foram surgindo. Em alguns casos, como nas mãos da figura de minha mãe (figura 18), a imagem, ao ser vista de perto, tomava características menos realísticas, e à distância, a imagem se tornava mais reconhecível, recurso utilizado por muitos dos pintores que influenciaram meu trabalho.

Foram os quadros terminados em quatro meses simultaneamente, já que eram executados em paralelo. Tive uma considerável economia de tempo nestas duas pinturas em relação às anteriores, e o resultado me agradou muito mais: pinceladas mais aparentes, a tinta aplica-

da com mais volume e menos “lisas”, e as figuras menos “fotográficas”.

A experiência de pintar estes dois quadros trouxe-me um aprendizado importantíssimo: quanto mais próxima a relação com o modelo, ou quanto mais incorporada à memória a imagem deste estiver, maiores as chances de o trabalho fluir com naturalidade, assim como foram os casos destas duas pinturas. O resultado final ainda não era definitivamente o ponto onde eu esperava chegar, mas estava muito mais próximo que todas as pinturas anteriores.

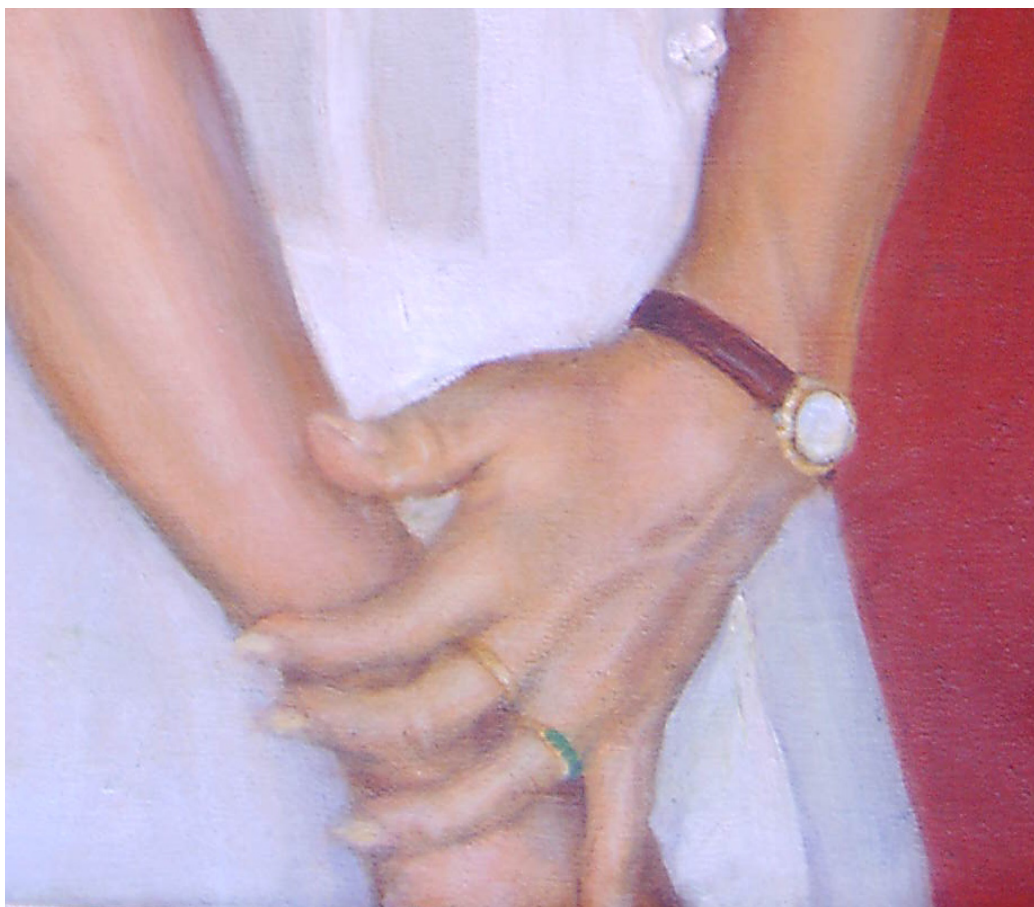


Figura 18: Maria Teresa, minha mãe. Detalhe das mãos.



Figura 19: Maria Teresa, minha mãe. Óleo sobre tela, 80 x 60 cm, 2004



Figura 20: José Geraldo, meu pai. Óleo sobre tela, 80 x 60 cm, 2004

RETRATO DE CHARLENE OU “CHA”, ROBERTA E YARA.

Cha foi o primeiro quadro realizado após o início dos estudos de mestrado, e feito com o intuito de incorporá-lo ao grupo de imagens das quais o estudo sobre retratos seria realizado. Juntaram-se a esta pintura os retratos de Roberta e Yara.

Foi convidada uma amiga chamada Charlene, então doutoranda em Lingüística, a qual já possuía experiência como modelo, porém modelo fotográfica de moda ou publicitária. Roberta e Yara são amigas minhas da universidade, sendo a primeira aluna da graduação em Artes Visuais a segunda e a segunda cursando o programa de mestrado em Pedagogia.

Tive dificuldades com a pose do retrato de Charlene, pois sua experiência como modelo fotográfica fazia com que as poses saíssem “artificiais”. A solução foi juntar trajes informais escolhidos pela modelo (que segundo ela tinham mais a ver com seu caráter), escolher uma pose menos formal, e retratá-la em um ambiente que ela frequentava com assiduidade (a Unicamp). Levou cerca de três meses para encontrar a pose, que não foi exatamente a ideal, além do fato do tempo escasso para a realização da pintura uma vez que a modelo viajaria ao exterior em breve e não poderia mais posar. Nos quadros *Roberta* e *Yara* o cenário da pintura foi um ambiente escolhido ao gosto das modelos, sendo o Bosque dos Jequitibás para Roberta e para Yara sua casa.

Nas três telas usei a imprimação já em cor amarelo ocre, diferentemente das anteriores (sempre em branco), e o desenho feito somente com as linhas de contorno sem marcações de luz e sombra. No retrato de Roberta, os empastos foram experimentados na busca de uma maneira de utilizá-lo bem, mas seu aspecto final não ficou exatamente da maneira esperada. Tal pintura, ainda com um esforço de realizá-la com velocidade e simplicidade, tendo pinceladas confiantes e espessas, ainda ficou presa nas mesmas características das pinturas anteriores e presa dentro da experiência prática adquirida com as pinturas realizadas até então.

Contudo, no retrato de Yara, a imagem representa um resultado já mais próximo do ideal buscado por mim, pois em algumas partes da pintura, entre elas o rosto, foi pintado em duas sessões apenas, com cores bases (amarelos e ocre escuros) aplicadas como claro-escuro e depois as cores definitivas do rosto, sendo ele assim finalizado. Houve uma confiança maior na execução desta parte importante do retrato, conseguido por um maior cuidado com os estudos

preliminares realizados para pintar o quadro. No restante da pintura não tive muita preocupação em atingir grande semelhança com a referência utilizada.

Nestas pinturas tive algumas inquietações, pois algumas questões surgiram e outras se intensificaram. A exemplo, a dificuldade em encontrar uma pose adequada à modelo, que mesmo quando foi encontrada, por vezes não conseguia atingir as expectativas que eu possuía no início da pintura, me fazendo questionar o que é uma pose para um retrato ou ainda se existe uma pose ideal. Também surgiu outra questão: estas poses estariam seguindo algum padrão, comparando-se aos quadros anteriores? Pois nestas pinturas houve uma diferença às anteriores que foi o uso de um fundo na imagem que não era neutro, fundo este que representava um local real e que criava um contexto à figura representada. Mas ainda sim, parecia estar seguindo algum conceito do que seria uma pose para retrato, e não um ambiente encontrado



Figura 21: Cha. Óleo sobre tela, 120 x 80 cm, 2008

de maneira espontânea.

Mas houve, nas três pinturas, uma evolução na busca pela simplicidade da criação de uma imagem buscando uma expressividade pictórica (onde as pinceladas marcadas e o uso do empasto simulando uma imagem criam uma força maior à pintura⁷), mesmo as imagens



Figura 22: Roberta. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm, 2008

7 Como falado no capítulo anterior “Do realismo pictórico, à sugestão da imagem e o empaste: Velásquez e Rembrandt.” p. 20.

ainda não tendo atingido os aspectos buscados com totalidade (a simplicidade principalmente). Estando agora um pouco mais consciente, percebi que estes aspectos citados eram o que eu buscava como forma de expressividade e linguagem pessoal nas pinturas.



Figura 23: Yara. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm, 2008

RETRATO COLETIVO

O título do quadro surgiu no encontro de amigos que posaram e deram este apelido ao quadro, até então sem nome, e desta forma o apelido se manteve como título. As pessoas que posaram para a pintura são amigos que convidei para a realização desta no período em que estive estudando na Espanha. Trata-se do trabalho final do curso realizado com o professor Manuel Parralo Dorado, onde decidi por fazer um retrato que fugisse das convenções tradicionais de pose que sempre segui nas pinturas que até então realizava. Este grupo de amigos era o qual eu tinha mais contato e intimidade durante os estudos na Espanha, alguns eram inclusive companheiros de apartamento, e foram então convidados a posar para a pintura. Fizeram uma pose como se fossem realizar uma fotografia para registro de uma festa, o tipo de imagem comum que se faz em reunião de amigos. Algumas fotos foram então realizadas e serviram para a execução da pintura, dada a impossibilidade de reunir todas aquelas pessoas novamente e por um período extenso para que o quadro fosse pintado.

O quadro foi um “divisor de águas” nos trabalhos de pintura que realizei. Foi iniciado após quatro meses de estadia na Espanha, e faltando dois para o regresso ao Brasil. Como forma de superar as composições usadas anteriormente, elegi justamente a imagem da reunião do grupo de amigos, como se fosse uma foto para recordação de uma festa, principalmente por estar aí um vínculo com uma situação de imagem contemporânea, imagem comum graças à fotografia e mais ainda à fotografia digital.

Nesta dissertação está presente todo o registro fotográfico de todas as etapas de pintura deste quadro, realizado totalmente durante as aulas na Universidade Complutense de Madrid e nos dois meses que restavam para a volta ao Brasil. Alcancei nesta pintura uma velocidade muito maior do que em qualquer pintura anterior (dois meses ao todo), além do fato deste trabalho possuir dimensões maiores que os quadros anteriores e contar com vários personagens, o que até então não havia ocorrido.

Resolvida a escolha da imagem a ser pintada, adquiri uma tela em lona de algodão cru comprada em uma loja em Madrid que já vinha com imprimação pronta. Como a imprimação era branca, tingi a tela com uma camada considerável de tinta acrílica amarelo ocre; foi escolhido o acrílico por este possuir uma secagem rápida e permitir tão logo os avanços no trabalho



Figura 24: Retrato coletivo. Óleo sobre tela, 135 x 120 cm, 2009.

(figura 24). O desenho foi executado rapidamente com linhas de contorno apenas, aplicando posteriormente aguadas de aquarela para dar os tons bases nas figuras e assim pensar na totalidade da composição, observando a relação de todas as cores ao mesmo tempo na imagem (figura 25). As imagens das figuras 24 até a figura 32 mostram a pintura sendo completada em nove etapas, o que significaram nove aulas (uma aula por semana), pois cada registro foi feito ao final de cada aula trabalhada.

O professor M. P. Dorado acompanhava e opinava sobre meu trabalho e repetia sempre



Figura 25: Retrato coletivo. Primeira etapa.



Figura 26: Retrato coletivo. Segunda etapa.



Figura 27: Retrato coletivo. Terceira etapa.



Figura 28: Retrato coletivo. Quarta etapa.



Figura 29: Retrato coletivo. Quinta etapa.



Figura 30: Retrato coletivo. Sexta etapa.



Figura 31: Retrato coletivo. Sétima etapa.



Figura 32: Retrato coletivo. Oitava etapa.



Figura 33: Retrato coletivo. Nona etapa.

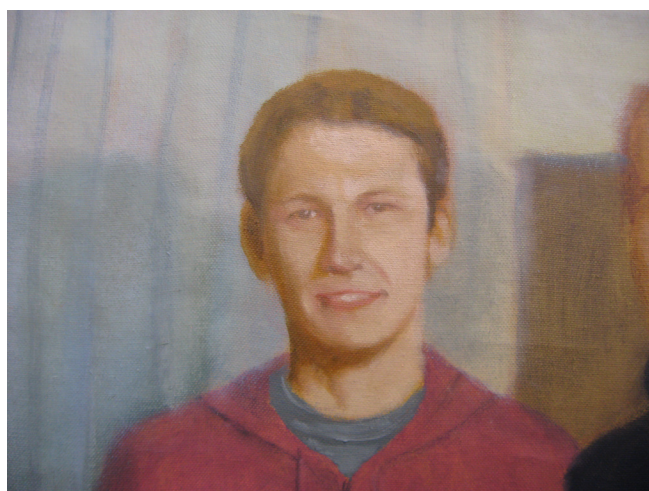


Figura 34: Retrato coletivo. Detalhe.

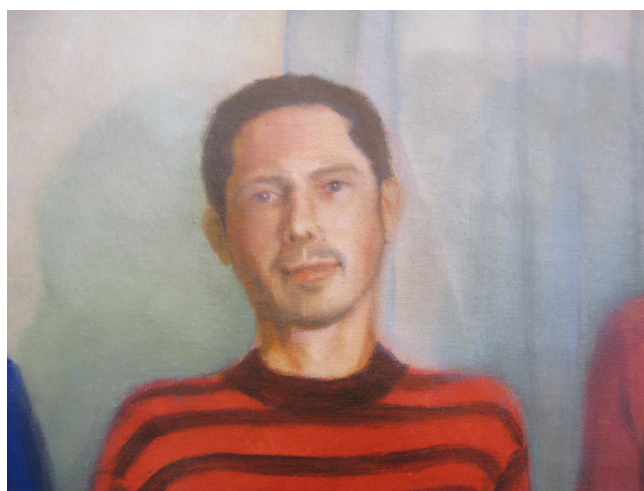


Figura 35: Retrato coletivo. Detalhe.

que “pintura não é para cheirar e sim para se ver” referindo-se à necessidade de distância de visualização do observador perante à obra, tornando o detalhamento exagerado desnecessário. A obra devia ser pensada para ser visualizada a alguma distância e não de muito perto. Dizia ainda que fosse resolvida cada etapa “com o mínimo de esforço, mas com o máximo de qualidade”. Desta forma a pintura toda foi realizada em um tempo muito pequeno e com uma média de quatro camadas de tinta a óleo sobreposta. Cada pessoa retratada foi pintada num



Figura 36: Retrato coletivo. Detalhe.



Figura 37: Retrato coletivo. Detalhe.



Figura 38: Retrato coletivo. Detalhe.



Figura 39: Retrato coletivo. Detalhe.

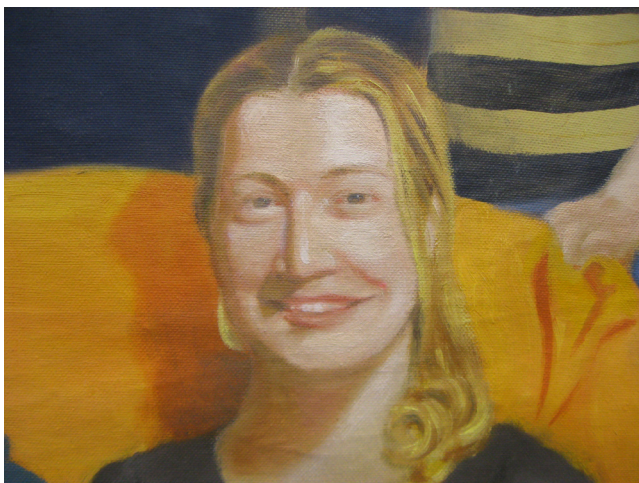


Figura 40: Retrato coletivo. Detalhe.



Figura 41: Retrato coletivo. Detalhe.

tempo total de duas horas, feitos *alla prima*⁸, ou seja, de primeira, sem retoques. Este procedimento todo, segundo o professor e os estudos que realizei principalmente no Museu do Prado, é o procedimento da pintura flamenga do período barroco, sendo muitos destes procedimentos oriundos da pintura de Velazquez.

Foi fundamental também ter podido observar as pinturas expostas nos museus europeus tido a oportunidade de analisar obras de mestres como Velazquez e Rembrandt, ajudando-me a pensar em soluções rápidas e eficazes em meus trabalhos.

A pintura *Retrato Coletivo*, através de todos os fatores citados, solucionou muitas questões em meu trabalho artístico, mas o mais importante foi que esta também acrescentou novas questões, que são certamente o eixo para o trabalhos posteriores a este quadro e que dará segmento ao meu trabalho como pintor. Indagações como a concepção do que é uma pose para um retrato, e se ela é importante surgiram e me fizeram refletir. Afinal, necessita-se de uma pose pensada para a pintura de um retrato? Ou a pose pode se estabelecer numa imagem captada de maneira inesperada?

Outra questão diz respeito à materialidade ou à quantidade de etapas de uma pintura. Podemos qualificar uma imagem como “pronta” assim que ela cumpre sua função de expressar algo? Mesmo se esta imagem apenas sugere uma forma?

A relação entre figura e plano de fundo também me gerou questionamentos, pois existe um plano de fundo ideal a um retrato? Um local como metrô, as ruas de uma cidade ou uma casa podem configurar um cenário de um retrato? Ou a imagem da pessoa em si já seria o suficiente para compor seu retrato? E o que utilizar também como referência simbólica numa imagem de retrato? No passado, os artistas utilizaram os meios que dispunham na época para produzir imagens. Na atualidade, se utilizarmos de nossos meios atuais também pode ser pertinente, como utilizar a tv, o cinema ou outro meio para criar uma referência simbólica pode ser válido. Aliás, tais meios técnicos atuais acompanham a pintura hoje? Como o retrato chega até nós? O que mudou? O fato é que todas estas questões surgiram com o desenvolvimento deste trabalho e a partir daí muitas respostas são possíveis, o que leva a uma nova abordagem e pesquisa nas pinturas de retrato.

8 Termo italiano para designar um trabalho feito em uma sessão, sem retoques.

OS DESENHOS DE ESTUDO

Os desenhos apresentados a seguir são parte de um grande montante de desenhos produzidos durante as aulas realizadas em Madrid. Segundo o professor Manuel P. Dorado, a única maneira que ele acreditava ser eficiente de conseguir uma “evolução” na pintura que eu produzia era aprimorar a preparação daquilo que fosse a ser pintado, ou seja, o esboço. E para uma pintura mais “solta”, era necessário ainda outro processo que também seria através do desenho.

Conforme dito anteriormente, durante o curso de seis meses de aula em Madrid, quatro foram gastos somente com desenhos e dois com a pintura *Retrato coletivo*, além de outras atividades. Estes quatro meses desenhando significaram uma retomada de um processo de criação na pintura, onde foi necessário “recuar” para poder avançar um pouco mais.

Os primeiros desenhos foram executados de maneira similar ao modo de pintar que eu já realizava, com muitas correções e um pouco de falta de confiança. Mas aos poucos, a falta de preocupação com o resultado final foi aparecendo, a experimentação de novos traços e novos meios de fazê-los foram surgindo e assim os desenhos foram sendo executados de maneira mais “simples”. O que parecia uma despreocupação na verdade era um ganho de confiança, que possibilitou que traços fossem feitos de maneira mais espontânea. Tal realização precisava então ser passada para a pintura, e foi então experimentada com êxito no *Retrato Coletivo*.

Alguns destes desenhos estão expostos mais adiante (imagens 43 a 53) a fim de salientar o percurso na busca de uma “simplicidade” na maneira de realizar o trabalho artístico. A figura 42 foi realizada nas primeiras aulas e as imagens seguintes são os últimos desenhos feitos no curso. Estes últimos, comparados à figura 42, propiciam um parâmetro mais efetivo desta mudança descrita aqui. Eles foram desenhados a partir da observação da modelo nu presente na aula, e quase todos foram feitos com pastel aquarelável sobre papel. A escolha do pastel é devido a este simular condições parecidas à da tinta óleo e acrílica.



Figura 42: Desenho 1. Nankin sobre papel A3, 2008.



Figura 43: Desenho 2. Pastel aquarelável sobre papel A3, 2008.



Figura 44: Desenho 3. Pastel aquarelável sobre papel A3, 2008.



Figura 45: Desenho 4. Pastel aquarelável sobre papel A3, 2008.



Figura 46: Desenho 5. Pastel aquarelável sobre papel A3, 2008.



Figura 47: Desenho 6. Pastel aquarelável sobre papel A3, 2008.

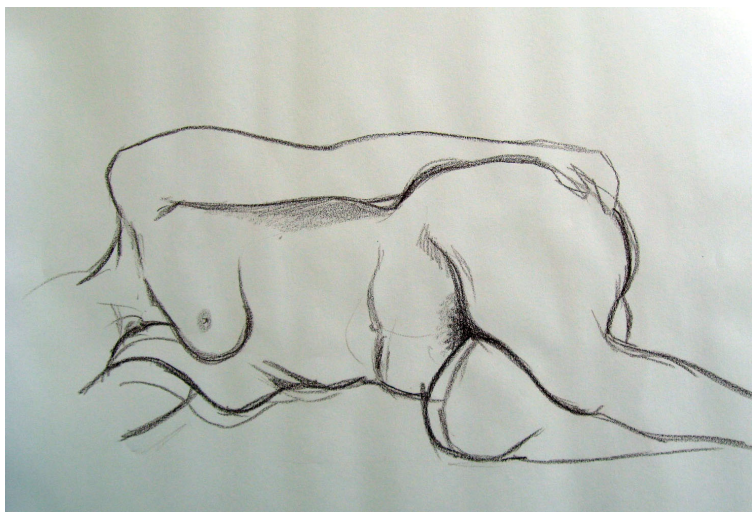


Figura 48: Desenho 7. Pastel aquarelável sobre papel A3, 2009.



Figura 49: Desenho 8. Pastel aquarelável sobre papel A3, 2009.

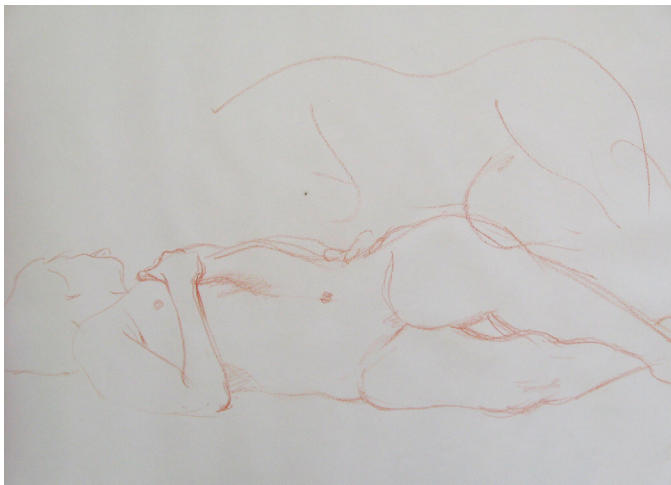


Figura 50: Desenho 9. Pastel aquarelável sobre papel A3, 2009.



Figura 52: Desenho 11. Pastel aquarelável sobre papel A3, 2009.



Figura 53 (esq.): Desenho 12. Pastel aquarelável sobre papel A3, 2009.



Figura 51: Desenho 10. Pastel aquarelável sobre papel A3, 2009.

KARINA E MARINA COM BRINCO DE CRAVO

Karina foi o primeiro quadro pintado após regressar da Espanha. *Karina* é uma prima que havia posado para a pintura antes da referida viagem, quando então ela contava sete anos. Fiz várias fotografias para pintar o quadro. A pintura *Marina com brinco de cravo* é uma referência ao quadro *Moça com brinco de pérola* de Vermeer (Mauritshuis, Haia), um dos quadros que mais me impressionou quando o vi na Holanda, pois até então nenhuma de suas reproduções impressas haviam sido capazes de igualar à sensação de ver este quadro ao vivo. A pintura *Marina com brinco de cravo* foi feita sobre um suporte de papel especialmente produzido para pintura a óleo e acrílico (Figueras, da marca Canson), o qual foi fixado sobre madeira, de modo a ter uma superfície mais dura a pintar. *Karina* foi pintado sobre tela.

A pintura de *Marina* foi concluída em quarenta e oito horas, um tempo recorde pessoal. Evidentemente fui ajudado pela pequena dimensão da pintura, mas certamente foi uma diferença monumental se pensarmos nos seis meses que levou o primeiro retrato a ser pintado. Tecnicamente falando, não houve retoques na pintura, sendo feita toda *alla prima*. *Karina* foi realizado em menos de um mês, com poucas sessões de trabalho, e na imagem verticalizada do retrato, o rosto da menina foi mais detalhado. Os pés, por exemplo, foram decrescidos de detalhe, justamente por estarem na parte inferior da pintura e não ser o foco do quadro. Tive a intenção de colocar o foco da imagem no rosto, que é o que mais caracteriza a personalidade de alguém que é retratado, assim, direcionando aí a visualização da imagem, uma vez que o fundo não estava fazendo esta papel.

Aqui, a busca de uma expressividade e linguagem própria foi mais importante, e alterou a idéia inicial da pintura no caso do quadro *Karina* - onde antes planejava fazer um fundo neutro, e na volta da viagem à Espanha utilizei o cenário onde as fotos haviam sido feitas, na casa da modelo. Novamente, questionamentos apareceram quanto à escolha das poses dos retratados e à própria maneira de encarar o retrato na atualidade.

Assim como ocorreu em obras anteriores, a memória sobre a retratada aqui também teve importância. Por *Karina* ser minha prima e *Marina* minha noiva, houve aí uma proximidade maior que possibilitou novamente, assim como nos retratos de meus pais, a interação da fotografia com a memória, que teve como resultado final uma pintura cujo aspecto e maneira



Figura 54: Karina. Óleo sobre tela, 100 x 50 cm, 2009



Figura 55: Marina com brinco de cravo. Óleo sobre papel Canson Figueras, 46 x 38 cm, 2009

de realizar corresponderam às expectativas que tinha antes de fazê-las. Posso dizer que a confiança em pintar foi essencial nestes dois trabalhos.

EN LA BODEGA DE LA ARDOSA

Foi o último retrato pintado dentro do contexto desta dissertação, realizado em Abril de 2010, e consumiram-me duas semanas de trabalho. Nesta obra, representei-me junto de dois amigos que também estiveram na Espanha no período qual estive lá; Diogo (à esquerda no quadro, estudante do curso de Letras na Unicamp) e Marcos (à direita no quadro, também artista plástico).

Posso dizer que nesta pintura, a grande preocupação foi manter o mesmo padrão conseguido nas anteriores, uma espécie de concentração para que o estilo de minhas primeiras pinturas não voltasse a aparecer. Tenho de ressaltar que neste período executei algumas pinturas devido à encomendas, cujo acabamento e maneira de produzi-los difere dos trabalhos apresentados na dissertação, por adequação ao gosto do cliente, gerando esta necessidade de concentração acima citada. É necessário dizer que o trabalho de pintura que realizo e pesquiso precisa ser feito em grande parte paralelo à vida profissional, onde, para se conseguir sobreviver financeiramente, é necessário realizar todo tipo de concessão ao gosto de terceiros e realizar muitos trabalhos fora da área artística. É privilégio de apenas alguns artistas hoje sobreviver financeiramente de seu próprio trabalho pessoal, privilégio este que não possuo. Preciso realizar este trabalho pessoal em paralelo à vida profissional, e de certa maneira também “abrir mão” de meu gosto pessoal algumas vezes. O número de quadros produzidos acabou sendo limitado pelos mesmos motivos.

No quadro *En la Bodega de la Ardosa*, utilizei uma fotografia de referência, tirada em um bar madrileno chamado “La Bodega de la Ardosa”. Este bar é simbólico por ter sido frequentado no passado por Francisco Goya, grande influência em meu trabalho. O bar é decorado por gravuras do artista (que aparecem no canto superior esquerdo da tela) e segundo conta-se, Goya fechou muitos negócios neste bar. Desta forma, a idéia foi retratar dois grandes amigos e eu em um lugar extremamente simbólico - devido nosso grande apreço pelas obras de Goya



Figura 56: En la Bodega de la Ardosa. Óleo sobre tela, 90 x 60 cm, 2010



Figura 57: En la Bodega de la Ardosa (detalhe)

- fazendo um brinde à arte, a Goya e à amizade.

Acredito ter mantido nesta obra a liberdade de pintar conquistada até então, facilitada por retratar amigos muito próximos e pela liberdade em escolher como e o que retratar. Percebo que esta “liberdade de pintar conquistada” acaba por estar intrinsecamente ligada à liberdade de escolha, o “aquilo que eu quero fazer”. Este poder de escolha é extremamente valioso para um artista, que muitas vezes é levado a lidar com o mercado de trabalho que cria uma grande limitação nesta liberdade.

CONCLUSÃO.

Por trás de cada retrato, sempre há um ser humano retratado, independente de época. A essência da pessoa, sua personalidade, é na verdade o maior desafio para o retratista captar. É imutável, e torna o retrato universal.

Vivemos em uma época cujas mudanças sociais, ambientais e tecnológicas acontecem rapidamente, e estes fatores não podem ser ignorados na tentativa de realizar retratos na contemporaneidade, já que fazem parte do contexto desta época.

Nas obras que apresento nesta dissertação, fica clara a busca de minha própria expressividade na pintura. O trajeto percorrido demonstra uma proximidade gradativa com esta expressividade buscada e também o desenvolvimento de uma linguagem própria.

O afeto foi determinante na escolha dos modelos: pessoas próximas, familiares e amigos estão entre os retratados. Concluí que o sentimento afetivo contribuiu muito para a obtenção de resultados mais satisfatórios na pintura, justamente por haver uma memória visual mais intensa das pessoas retratadas. Esta memória visual dos modelos não foi encontrada na mesma escala em outros retratos onde não havia um sentimento de afetividade familiar entre modelo e pintor.

Mesmo com o uso de procedimentos ligados à pintura e artistas do passado, a concepção da imagem, roupas, o uso da fotografia digital e até os materiais empregados, criam um vínculo com a contemporaneidade, localizando estas imagens no “hoje”. O retrato na pintura ainda tem grande importância, mesmo com a presença da fotografia, pois pode criar imagens mais pessoais, imbutir materialidade, expressividade à matéria que compõe a imagem e proporcionar um estilo que identifique o retratado e a pessoa que o retratou.

Muitos retratistas buscam seu meio próprio de criar uma imagem, como em Andy Warhol e suas séries de personagens cinematográficos, Chuck Close e seus mosaicos de imagens ou Freud e seu empastamento característico, na busca de além de retratar alguém, se retratar, colocar sua identidade em seus retratos.

Assim como estes artistas, procuro sempre colocar algo de minha identidade em cada retrato, somada ainda à identidade do retratado e às características desta época, e é por isto que o retrato se torna tão interessante aos meus olhos.

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana: Da Antiguidade ao Duccio – v.1**. Tradução: Wilma de Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. **História da arte italiana: De Giotto a Leonardo – v.2**. Tradução: Wilma de Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. **História da arte italiana: De Michelangelo ao Futurismo– v.3**. Tradução: Wilma de Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- AZARA, Pedro. **El ojo y la sombra: una mirada al retrato em occidente**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: R. D'Água, 1991.
- _____. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BOMFORD, David. **Art in the making – Rembrandt**. Londres: National Gallery Publications, 1988.
- BREA, José Luis. (org.) **Estudios visuales** [n.1]. Murcia: Cendeac, 2003.
- CARTIER-BRESSON, Henry. **Cartier-Bresson: photographer**. London: Thames and Hudson, 1992.
- _____. **Fotografiar del natural**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 2003.
- _____. **Un silencio interior los retratos de Henri Cartier-Bresson**. Barcelona: Random House Mandadori, S. A., 2006.
- CASABÁN, C. C.; Flórez, F. C. **El siglo XX: la fotografía en la colección del IVAN**. Valencia: La imprenta CG, 2008.
- CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana: Ensaio de história social da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COLEÇÃO Folha Grandes Mestres da Pintura: Pablo Picasso; 6; [coordenação e organização Folha de S. Paulo; tradução Martín Ernesto Russo]. Barueri: Editorial Sol 90, 2007.
- COUTINHO, Rejane G. **Considerações sobre a construção do ideário da arte infantil**. IN:

DAMISCH, Hubert. **Theorie du nuage : pour une histoire de la peinture**. Paris : Ed. du Seuil, c1972.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

DICCIONARIO Secundaria y Bachillerato Lengua Española. 3ª edição. Madrid: Ediciones SM, 2006.

ECO, Umberto. **História da beleza**. São Paulo: Record, 2004.

_____. **História da feiura**. São Paulo: Record, 2007.

FABRIS, A. **A fotografia e o sistema das artes plásticas**. In: FABRIS, Annateresa. (Org.). Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991, v. , p. 173-198.

FINGERMAN, Sérgio. **Arte em diálogo: Criação, Produção, Processo...** Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2007.

FOSTER, Hal. **The return of the real**. Cambridge: Mit Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. História da Arte. Rio de Janeiro: LTC, 1995.

FRANCASTEL, Galiene. **El retrato**. Madrid: Catedra, c1978.

GIL, José. **“Sem título”: Escritos sobre Arte e Artistas**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2005.

GOMBRICH, Ernest H. **Arte e ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. **História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1995.

HERBERT, M. et al. **The Painting of Modern Life: 1960s to Now**. England: Hayward Publishing Arts Council, 2007.

HERNÁNDEZ YÁÑEZ, Jesús. **El color del aire. Velázquez, retrato de una ambición**. Madrid: Alcalá Grupo, 2009.

- HUYGUE, René. **Diálogo com o visível**. Paris: Livraria Bertrand, 1955.
- _____. **A arte e a alma**. Paris: Livraria Bertrand, 1960.
- KINNEIR, Joan (Edited). **The artist by himself**. London: Granada Publishing, 1980.
- LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). **A pintura - vol. 5: Da imitação à expressão**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. **A cor eloquente**. São Paulo: Ed. Siciliano, 1994.
- LIMA, Roberto Sarmiento. **O falso da imitação. Conhecimento prático língua portuguesa**, São Paulo, n. 19, p. 46-50, s.d.
- LORD, James. **Um retrato de Giacometti**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MAYER, Ralph. **Manual do artista**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- MCKIM-SMITH, Gridley. **Examining Velazquez**. New Haven; London : Yale University press, 1988.
- MELLO, M.T.V.B. **Arte e fotografia, o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1994. 176 p. Dissertação (Mestrado, ECO/UFRJ).
- MICELI, Sergio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona. **Archivo universal: La condición Del documento y la utopia fotográfica moderna**; coord. Anna Jiménez Jorquera. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008.
- Museo Sorolla. **Guía Del Museo Sorola**; coord. Florencio de Santa-Ana e Álvarez-Ossorio. Madrid: Secretaría General Técnica, 2008.
- NERUDA, Pablo. **A éstos Yo canto y Yo nombro**. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- OLIVEIRA. Arte, **educação e cultura**. Santa Maria, RS: Editora UFSM, 2007.
- PÉREZ, Javier Portús (org.). **El retrado español: Del Greco a Picasso**. Madrid: Museo Nacional Del Prado, 2004.

ROSE-MARIE; HAGEN, Rainer. **Goya**. Colonia: Ed. Taschen Verlag, 2004.

Sala de Exposiciones de Caja Castilla la Mancha. **Cuasante**. Albacete: Caja Castilla La Mancha, 2001.

de SALORT PONS, Salvador. **Velazquez en Italia**. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispanico, 2002.

SCHARF, Aaron. **Arte y fotografía**. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

SCHNEIDER, Norbert. **A arte do retrato: obras primas da pintura retratística europeia**. Colonia: Ed Taschen Verlag, 1997.

SMEE, Sebastian. **Lucian Freud**. Colonia: Ed. Taschen Verlag, 2008.

STEIN, Gertrude. **Picasso (1938)**. Buenos Aires, 1943.

Tel Aviv Museum of Art. **Ruven Kuperman Portraits**. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2006.

TOSCANI, Oliviero. **A publicidade é um cadáver que nos sorri**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

TÜMPEL, Christian. **Rembrandt – images and metaphors**. London: Haus Publishing, 2006.

VANÇAN, Gilberto. **Auto-retrato : eu não sou**. Campinas, SP : [s.n.], 2003.

VAN DE WETERING, E. **Rembrandt: the painter at work**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997.

WARNER, Marina (1988). “**Lucian Freud: The Unblinking Eye**”. The New York Times, 4 de dezembro de 1988. Página consultada a 08 de junho de 2009, <http://www.nytimes.com/1988/12/04/magazine/lucian-freud-the-unblinking-eye.html>.

WEISS, Luise. **Retratos Familiares: in Memorian**. São Paulo : [s.n.], 1998.

WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

WOODALL, Joanna. **Portraiture – facing the subject**. Manchester; New York: Manchester University Press, 1997.

WOLF, Norbert. **Holbein**. Köln: Taschen, 2005.

_____. **Five hundred self-portraits**. (Introduction by Julian Bell) London: Phaidon

Press Limited, 2000.

WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZÖLLNER, Franck. **Leonardo DaVinci: pintura completa**. Köln: Paisagem, 2005.